



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Retoryka i melancholia : o poezji Jana Lechonia

Author: Joanna Kisielowa

Citation style: Kisielowa Joanna. (2001). Retoryka i melancholia : o poezji Jana Lechonia. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Joanna Kisielowa

RETORYKA I MELANCHOLIA

O poezji Jana Lechonia



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2001

Retoryka i melancholia

O poezji Jana Lechonia

Mojej Mamie

**Prace Naukowe
Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 1943**

Joanna Kisielowa

Retoryka i melancholia

O poezji Jana Lechonia

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2001

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Jerzy Paszek

Recenzent
Edward Balcerzan

Projekt okładki
Wojciech Łuka

Redaktor
Katarzyna Więckowska

Redaktor techniczny
Barbara Arenhövel

Korektor
Mirosława Żłobińska

Copyright © 2001 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-1043-2

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

Wydanie I. Nakład: 350 + 50 egz. Ark. druk. 14,75.
Ark. wyd. 17,0. Przekazano do składu w grudniu 2000 r.
Podpisano do druku w marcu 2001 r.
Papier offset. kl. III, 80 g
Cena 20 zł

Drukarnia „Prodruk” s.c.
ul. Gliwicka 204, 40-862 Katowice



Spis treści

Słowo wstępne	7
Rozdział I	
Maska konwencji, kostium intymności	13
Margines literatury	13
Poetyckie początki	14
Smutek i konwencja	17
Modlitwa pozytywisty	31
„Idzie wiosna – życie”	43
Poeta w masce konwencji	51
Rozdział II	
Opętanie i retoryka	53
Wiersze, poemat, cykl	53
Wobec tradycji niepodległościowej	56
Punkt graniczny	60
Herostrates i problem tożsamości	65
Korowód upiórów	71
Między słowem i milczeniem	90
Rozdział III	
<i>Srebrne i czarne. Zaproszenie do lektury retorycznej</i>	104
Zmienne koleje recepcji	104
Poeta romantyczny i retor	106
Spektakl mowy	107
Szata uczuć	111
Lektura	112
Czytelnik	114

Rozdział IV

Od marzenia do prawdy najgłębszej. O wierszu <i>Spotkanie</i>	120
„By prawdy się najgłębszej dokopać istnienia”	120
Dwie rzeczywistości	123
Marzenie a doświadczenie wewnętrzne	126
Teatr duszy	130
Narcyz i jego odbicie	134
Błazen i Kuglarz	138

Rozdział V

Melancholia srebrna i czarna. O wierszu <i>Toast</i>	141
Klasycyzm i pesymizm	141
Ars melancholiae	145
Marzenie i strata	147
Anamorfoza	149
Oko melancholika	152
Powtórzenie i przewrotność	156
Uwięzienie w smutku	158
Umykający sens tytułu	163

Rozdział VI

Melancholia i retoryka	165
Homo melancholicus	165
Polska i melancholia	170
Podwójna strata	173
„Czy to było warto”	175
Patriotyczna utopia i sarmacka melancholia	176
Retoryka <i>Przypowieści</i>	180
„Nostalgia, siostra melancholii”	186
Projekt melancholijny	191
Dwa porządki	195
Zaklinanie świata	199
Melancholia i retoryka	206

Aneks

Dokumentacja bibliograficzna	215
Indeks osób	229
Summary	233
Résumé	235

Słowo wstępne

Twórczość poetycka Jana Lechonia od samego początku jego literackiej kariery przyciągała uwagę czytelników, krytyków, a później także badaczy literatury. Pisano o niej wiele, pisano interesująco, niejednokrotnie stawiano trafne i wnikliwe diagnozy. Zastane modele lektury Lechoniowych wierszy sprawiać mogły wrażenie dyskursu zamkniętego, skończonego procesu odczytań. Ponad nimi narastała we mnie pokusa, by sprawdzić, czy możliwe jest nowe spojrzenie na tę lirykę i co do interpretacyjnych rozpoznań poezji autora *Karmazynowego poematu* można dodać. Z pokusy tej narodził się pomysł takiego oglądu twórczości lirycznej Lechonia, który szczególne akcenty kładzie na retoryczne ukształtowanie wierszy – z jednej strony, z drugiej strony natomiast tropi zapisany w nich dramat egzystencjalnych niepokojów, rozterek i obsesji. Połączenie retoryczności z melancholijnym odczuwaniem świata uznałam za zasadniczą właściwość tej poezji, wyróżnione w tytule książki: retorykę i melancholię – za filary poetyckiego idiomu Lechonia.

Propozycja lekturowa przedstawiona w mojej pracy obejmuje całość lirycznego dorobku poety, począwszy od tomów młodzieńczych, a skończywszy na ostatnich emigracyjnych wierszach. Istotne dla przyjętego modelu czytania jest spojrzenie na Lechoniowe utwory z dwu przeciwstawnych perspektyw. Jedna z nich pozwala na badanie porządku sformalizowanego, konwencjonalnego, ponadjednostkowego, przyjmując drugą, można śledzić zapis indywidualnego doświadczenia, kreację jednostkowej świadomości. Połączenie tych dwu porządków, ich nierozzerwalny związek, wreszcie napięcia między nimi to charakterystyczne cechy poezji Lechonia.

Liryka ta ma niejako swoją jasną i ciemną stronę. Widziana od strony światła, ujawnia właściwości retoryczne. Wiersze krojone są tu precyzyjnie według klasycznych zasad, przyświeca im idea consensusu i pełnego porozumienia z czytelnikiem, panuje w nich autorytet literatury i norma stosowności. Strona ciemna – to nastroje pesymistyczne, zapis poszukiwań indywidualnej tożsamości poety, ukryty za literackimi rekwizytami dramat lęków i obsesji, rozproszenie świadomości w melancholijnym doświadczaniu świata.

Juwenilia Lechonia wyraźnie sytuują się w kontekście trzech tradycji literackich: modernistycznej, pozytywistycznej i romantycznej, przy czym do tej ostatniej odsyła patriotyczna liryka tzw. międzyepoki. Ciężenie ku tradycji w przypadku wczesnych, chłopięcych wierszy nie może dziwić, nabiera wszakże znaczenia z perspektywy twórczości późniejszej. Dojrzały Lechoń pozostaje wierny tradycji, nad indywidualne poszukiwania twórcze przedkłada posługiwanie się literackimi i kulturowymi znakami, w tym sensie jego rozwiązania liryczne mają retoryczny charakter. Przemawiają w imieniu literatury dawnej, w ramach określonych przez jej zasady i gotowe rekwizyty. Charakterystycznym rysem Lechoniowej poezji, mającym swą zapowiedź już w juweniliach, jest szyfrowanie osobistych doświadczeń pod maską konwencji. Biografia literacka podmiotu lirycznego wierszy każdorazowo sprawia wrażenie biografii oficjalnej, zdominowanej przez autorytet literatury i silne *superego* twórcy, które narzucają poetycy wyznaniu granice intymności i stosowności. Wiersze Lechonia są zawsze zapisem spotkania wrażliwości twórcy z konwencją literacką, spotkaniem biografii z retoryką. Spośród nich te wydają się najciekawsze, które w retorycznym kształcie zdołały ocalić prawdę wewnętrznego doświadczenia.

W *Karmazynowym poemacie* retoryka i opętanie, podkreślone w tytule rozdziału, jasna i ciemna strona tego tomu, wyznaczają przestrzeń Lechoniowych zmagania z szeroko rozumianą tradycją. Strona jasna oznacza tu tendencję do panowania nad dziedzictwem przeszłości i jej językiem. To podjęcie działań agonistycznych, retoryczne sięgnięcie po władzę nad słowem i popis możliwości twórczych. Strona druga, tamtej stale towarzysząca, jest sferą uwiedzenia, opętania świadomości, podporządkowania regułom i urokowi dawnej poezji, urzeczenia czarem dawnego świata. Podmiot w swoich zmaganiach z tradycją tyleż zdobywa, co jest przez nią zdobywany.

W tomie *Srebrne i czarne* interesujący mnie splot retoryczności i wątków egzystencjalnych ulega szczególnemu wyostrzeniu. Do lektury retorycznej zaprasza tu kreacja podmiotu wypowiedzi, wewnątrztekstowe sytuacje komunikacyjne, powściągliwość emocji ubranych w kulturowe i lekturowe szaty, wreszcie wpisana w wiersze niezwykła czujność na obecność i oczekiwania czytelnika. Jednocześnie w tym tomie o wielkiej jednolitości tematycznej i stylistycznej odnajdziemy frapujący zapis egzystencjalnych doświadczeń znacznie się od siebie różniących. Osadzone w takiej samej scenerii srebrno-czarnej nocy wiersze *Spotkanie* i *Toast*, którym poświęciłam szczególnie dużo uwagi, wyznaczają antypody znaczeniowe Lechoniowej książki. *Spotkanie* to oderwanie od ziemi, „księżycowa transgresja”, lekkość marzenia; *Toast* – ciężki wiersz o uwięzieniu w ziemskim losie i o zgodzie na jego nieuchronność. *Spotkanie* opowiada o docieraniu do zasłoniętej tajemnicy bytu, *Toast* komunikuje gorzką mądrość świata bez tajemnicy.

W *Srebrnym i czarnym* niezwykle wyraźnie dochodzi do głosu melancholijny projekt postrzegania, doświadczania i przedstawiania świata, który stanowi ważne „oświecenie” dla całej poetyckiej twórczości Lechonia. Fundament światopoglądowy jego poezji wyznaczają bowiem dwa wielkie tematy: doświadczenie polskości i doświadczenie melancholii. W odniesieniu do pierwszego Ireneusz Opacki mówi o „porażeniu polskością”, w odniesieniu do drugiego nasuwa się sformułowanie analogiczne – „porażenie melancholią”. W wierszach emigracyjnych klucz narodowy i melancholijny zbiegają się w – centralnym dla obydwu – doświadczeniu straty. Postacią symboliczną dla owego spotkania jest Książka, „który rozum postradał po Ojczyzny stracie”.

Wiersze emigracyjne są wyraźnym terenem zmagania retoryki i melancholii. „Nostalgia, siostra melancholii” (określenie Marka Zaleskiego) mieści się – jak sądzę – w ogólniejszym melancholijnym projekcie. W liryce tej doświadczenia, przeżycia i emocje uporządkowane zostają według dwóch planów. Projekt melancholijny rejestruje rozproszenie świata, jego destrukcję, brak, pozwala śledzić w rzeczywistości alegorie śmierci. Plan drugi, nazwany retorycznym, jest odwołaniem się do reguł pięknego mówienia, autorytetu literatury i ponadczasowego sensu, do porządku kultury. W tym planie podjęte zostają próby przywracania, rozproszonemu w historycznym i melancholijnym doświadczeniu, światu – pozorów całości i sensu.

Liryka Jana Lechonia ma swoją stronę ciemną i jasną. O spotkaniu tych dwu pozornie nie przystających do siebie porządków opowiada ta książka.

Moja propozycja lektury do pewnego stopnia pozwala uniknąć definiowania pojęć. Podręcznikowe i przeglądowe ujęcia retoryki opisowej rozpoczynają się na ogół od przytoczenia wielu definicji tej szacownej dyscypliny. W ich gąszczu nietrudno się zgubić. Z punktu widzenia dwudziestowiecznej liryki każda z nich wydaje się nie w pełni przydatna, a założenie sztywnego rozumienia retoryczności rodzi obawę, że może ono zagrozić lirycznej materii wiersza fałszowaniem prawdziwych jej właściwości, naginaniem jego natury do przyjętego wzorca. Nad precyzję i kategoryczność założonego z góry modelu lektury przedkładałam badawczą przyjemność, związaną z podporządkowaniem się analizowanym tekstom, wierność ich lirycznej materii. Z całości pracy wynika rozumienie retoryczności nie tyle założone w porządku definicji, ile wylaniające się w porządku konotacji.

W Lechoniowych wierszach śledzę odwołania do klasycznego dyskursu retorycznego. Dotyczą one poziomu inwencyjnego (rekwizytorni Lechoniowej poezji: obiegowych motywów, inspiracji lekturowych), poziomu dyspozycyjnego (obowiązujących reguł i zasad budowy tekstu) oraz poziomu elokucyjnego (językowego kunsztu). Oprócz rozumienia retoryczności jako mowy kunsztownej za ważny element uznają również płaszczyznę komunikacyjną lirycznej wypowiedzi, wewnątrztekstowy „spektakl mowy”, widziany także w perspektywie oddziaływań na czytelnika, zgodnych z retoryczną zasadą *movere, docere, delectare*. Tu też dostrzegam pewne elementy perswazyjności omawianych tekstów. Do retorycznego porządku w sensie szerszym wyraźnie odwołują się takie cechy Lechoniowej poezji, jak: poszanowanie tradycji, panujący w niej autorytet literatury, konwencje i klisze literackie oraz norma stosowności, powściągliwość języka, a także wstydlivość emocji. Na tak zatem rozumianą retoryczność składa się wielość odniesień do retorycznego wzorca. Dziś, gdy klasyczna retoryka się rozpadła, zasadna i użyteczna wydaje się nie rekonstrukcja wzorca, lecz badanie jego „szczątków, substytutów i braków” – jak postuluje Barthes. Obecne zatem w poezji Jana Lechonia odwołania do retorycznej tradycji traktuję jako tropienie owych szczątków.

Równolegle do tej procedury zajmuję się w niniejszej pracy analizą wątków egzystencjalnych, zapisanych, a często zaszyfrowanych, w re-

torycznym kształcie Lechoniowych wierszy. O ile retoryczność służy raczej opisowi stylu, za którego pośrednictwem odwołuję się do całości pola znaczeniowego sztuki, o tyle w rozpoznawaniu i objaśnianiu treści egzystencjalnych pomaga kategoria melancholii – postać egzystencji szczególnie bliska autorowi *Srebrnego i czarnego*.

Dychotomia retoryki i melancholii wyraźnie znaczy swoją obecność już w młodzieńczych wierszach poety, w których zmagania smutku i konwencji zamknięte zostały w przywołanych kliszach młodopolskich nastrojów. W *Karmazynowym poemacie* światopogląd melancholijny nieco przycicha, sytuuje się na dalszym planie, by powrócić pełnym głosem w *Srebrnym i czarnym* i odtąd towarzyszyć Lechoniowej poezji aż po wiersze ostatnie.

Połączenie retoryki i melancholii to zderzenie dwóch przeciwstawnych sobie perspektyw. Retoryka wiąże się z sytuacją społeczną, wymaga odbiorcy, na którego oddziałuje, jest skierowana na zewnątrz. Melancholia natomiast oznacza nastawienie na nadawcę, kieruje ku jego wnętrzu, powoduje izolację wobec zewnętrznego świata. Retoryka to aktywność i odpowiedzialność, melancholia – bezradność i osamotnienie. Retoryka jest dziedziną jasnych, logicznych rozstrzygnięć i formalnej precyzji, melancholia „zastyga w nierozstrzygalności”, mnoży pytania, układa szyfr biografii. Dla pierwszej z nich kluczowymi pojęciami są: „dziedzictwo”, „hierarchia”, „trwałość”, druga – obsesyjnie krąży wokół tematów straty, rozproszenia, śmierci. Gdy melancholia rejestruje ów ruch rozproszenia, w retoryce mieści się zamysł ocalania tego, co istotne. Melancholijnemu odczuciu nie-dojrzałości własnej egzystencji retoryka przeciwstawia dojrzałość form tradycyjnego wyrazu. Retoryka wreszcie, odsyłając do porządku sztuki, akcentuje konwencje i powszechność, zamknięta w porządku egzystencji melancholia faworyzuje osobność i jednostkowość.

Ostatecznie retoryka i melancholia wyznaczają podstawy całościowej tożsamości poezji Jana Lechonia. To dwa najistotniejsze jej filary.

*

Książka ta jest skróconą wersją rozprawy doktorskiej, zatytułowanej *Retoryka i egzystencja. Z problemów twórczości poetyckiej Jana Lechonia*, której obrona odbyła się w czerwcu 1999 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego.

Za pomoc w jej powstawaniu i życzliwą opiekę pragnę podziękować Promotorowi Panu Profesorowi Włodzimierzowi Wójcikowi. Dziękuję także Recenzentom Panom Profesorom: Jackowi Łukasiewiczowi, Ireneuszowi Opackiemu i Edwardowi Balcerzanowi, za wnikliwą lekturę i cenne, inspirujące uwagi, które pozwoliły mi usunąć usterki tekstu i określić ostateczny kształt książki. Panu Profesorowi Edwardowi Balcerzanowi zawdzięczam sugestię zmiany jej tytułu.

Rozdział I

Maska konwencji, kostium intymności

Margines literatury

Juwenilia, teksty młodzieńcze, bywają zwykle otoczone zażenowaniem autora i niepamięcią czytelników. Z punktu widzenia literackich arcydzieł stanowią niepotrzebną makulaturę, ciekawostkę bibliograficzną, swoisty margines głównego nurtu literatury, natomiast dla bibliografów są prawdziwym rarytasem. Odkrywanie nieznanych lub zapomnianych utworów pisarzy już uznanych sprzyja zainteresowaniu nie tyle tekstem, ile faktem biograficznym. Konsekwencją tego typu działań jest zazwyczaj odnotowanie w monografiach „odkrycia”, a nie interpretacyjna lektura. Ta może budzić wątpliwości zarówno ze względu na cel przedsięwzięcia, jak i na jego intencje. W roku 1926, w ankiecie „Wiadomości Literackich”, Jan Lechoń przypomni swoje młodzieńcze tomiki, opatrując je żartobliwą uwagą:

[...] oba są rzadkością bibliograficzną, której poszukiwać można by tylko w najgorszych względem mnie zamiarach.¹

Zainteresowanie juweniliami posiada bowiem swój niezdrowy smaczek, pachnie wietrzeniem sensacji i dociekliwością graniczącą z nie stosownym wścibstwem. Utwory wczesne i niedojrzałe odsłaniają wstydlive potknięcia poetów, w późniejszym mistrzu demaskują czeladnika. Ale jednocześnie stanowią fascynujący zapis tempa i przebiegu kształtowania się literackiej osobowości, a także doskonalenia przez twórcę sprawności warsztatowej. Autorka monografii o Julianie Tuwimie, Jadwiga Sawicka, zauważa:

¹ *Jak się uczyli współcześni pisarze polscy?* „Wiadomości Literackie” 1926, nr 3.

Jeżeli nasze zainteresowania twórczością Tuwima dotyczą tylko najwyższych jej możliwości – to oczywiście juvenilia stanowią zbędny balast, jeżeli natomiast badać tę twórczość jako całość związaną z biografią, z czasem historycznym, traktować ją jako proces, widzieć w przemianach światopoglądowych – teksty te pełnią rolę bardzo istotną w interpretacji.²

Status juveniliów w historii literatury jest niepewny i niejednoznaczny. Upředzając trudności aksjologiczne, sama nazwa jest etykietą wartościującą, która wytyka niepełność, niegotowość, niedojrzałość. Kształt artystyczny, a nie metryka autora rozstrzyga o tym, co jeszcze zaliczyć do juveniliów, a co już do nobliwej twórczości dojrzałej. Nikomu nie przyjdzie do głowy, by stosować kryterium metryki twórcy wobec *Statku pijanego* Artura Rimbauda. Nazwa „juvenilia” jest zatem wydaniem wyroku, który w najlepszym wypadku skazuje objęte nią utwory na pobłażliwy uśmiech, uprzejmą wyrozumiałość i pobieżną lekturę. Juweniliom przypada w udziale bytowanie na marginesie literatury.

Poetyckie początki

Początki drogi twórczej Jana Lechonia są dość nietypowe. Odnawia biograf rodziny Serafinowiczów Józef Adam Kosiński:

Cztery i pół roku przed maturą *natus est* Lechoń poeta. W grudniu 1912 r. ogłosił Leszek drukiem pierwszy zbiorek poezji *Na złotym polu*, a w rok i miesiąc później drugi, zatytułowany *Po różnych ścieżkach*. „Wydanie tych książeczek – wspomina wuj Zygmunt – umożliwił mu ojciec, wychodząc z założenia, że jak mówił: »Nie pomogę mu ja, pomoże mu kto inny, a będzie miał żal do mnie, że się na nim nie poznałem. I po co mi to?«”³

Nieczęsto się zdarza, by trzynastoletni chłopiec był autorem poetyckiego tomu. Niespełna piętnastoletni Leszek Serafinowicz miał na swoim koncie już dwie książki, wydane nakładem ojca – Dionizego

² J. S a w i c k a: *Julian Tuwim*. Warszawa 1986, s. 25.

³ J. A. K o s i ŋ s k i: *Album rodzinne Jana Lechonia*. Warszawa 1993, s. 245.

Władysława Serafinowicza – w Drukarni Polskiej w Warszawie. Obydwie sygnował literackim pseudonimem: Jan Lechoń.

Dojrzałość poetycka Lechonia przychodzi – jak powszechnie wiadomo – bardzo wcześnie. *Karmazynowy poemat* wydany na początku 1920 roku zostaje uznany za poetycką rewelację, nobilitując dwudziestoletniego poetę do roli genialnego następcy wielkich romantyków. Rafał Malczewski wspomina:

Niosłem do domu rodziców cienki tomik zatytułowany *Karmazynowy poemat*. Ojciec mój potrzebował poezji [...] dopytywał się wciąż:

– Któż to jest ten Lechoń? Cóż to za nazwisko, pachnące Polską, Słowackim, legendą, tajemnicą?

Kazał sobie czytać po wiele razy [...]. Pytał, czy rozumiemy owe wiersze.

– **Nie rozumiem nic** – mówił ojciec – **ale coś to za poeta** [podkr. – J. K.] – i prosił, aby mu znowu przeczytać któryś z utworów Lechonia.⁴

Zauważmy, że *Polonez artyleryjski*, pierwszy wiersz, który później wszedł w skład *Karmazynowego poematu*, powstał latem 1916 roku. Lechoń zatem w wieku lat siedemnastu jest twórcą dojrzałym, akceptowanym, wzbudzającym emocje⁵. Granica między juveniliami a twórczością właściwą przebiega więc gdzieś w okolicach powstania wspomnianego wiersza. Poeta będzie miał tego świadomość, gdyż po niemal czterdziestu latach odnotuje w *Dzienniku*:

Mój pierwszy wiersz w „Kurierze Warszawskim”, gdy miałem 13 lat, i pierwszy zbiorek wierszy wydany w tym samym roku, po czym w rok później drugi. Bombastyczny wiersz w *Księżce maturzystów* naszej szkoły, maturzystów o trzy lata starszych [...]. Wszystko to było nie naprawdę, nie własne i pisane z potrzeby wyróżnienia się. Pamiętam *Polonez artyleryjski* napisany w lecie 1916 r., mieszkaliśmy wtedy na Chmielnej. Było piękne lato, coś jak „ów rok” Mickie-

⁴ R. Malczewski: *Śpiew*. W: *Pamięci Jana Lechonia*. Londyn 1958, s. 35.

⁵ Obszernie pisze na ten temat I. Opacki: *Dramat narodowej wyobraźni. Wokół „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia*. W: I d e m: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979, s. 155 i nast. Zob. także I d e m: *Od „Karmazynowego poematu” do „Wolności tragicznej”. (Problematyka mitów narodowych w poezji Skamandra – zarys)*. W: „Prace Historycznoliterackie”. T. 10: *Studia romanetyczne*. Red. I. Opacki. Katowice 1978, s. 5–8.

wicza. Byłem sam zdziwiony, skąd to się we mnie wzięło, i zrozumiałem, że to jest coś innego niż wszystko, co napisałem przedtem. Było to coś z samej mojej głębi i przez to samo jakby z zewnątrz – jakby natchnienie.⁶

Dzięki tej wzmiance *Polonez artyleryjski* wejdzcie do legendy Lechonia jako pierwszy wiersz napisany pod wpływem natchnienia, pierwszy prawdziwy wiersz. W innym miejscu *Dziennika* także napotkamy wartościujące rozróżnienie na wiersze „nie naprawdę” i „prawdziwe”:

Przypomniało mi się dziś nagle nasze mieszkanie na Złotej w czasie pierwszej wojny. [...] Otóż w tym pokoju zacząłem pisać prawdziwe wiersze, przeżyłem najpotężniejsze uczucie mojej młodości – upojenie legendą Legionów i miłość do Piłsudskiego.⁷

Zaznaczyć wypada, że w Warszawie – na ulicy Złotej – rodzina Serafinowiczów mieszkała od 1917 do maja 1918 roku⁸, obydwaj zatem autokomentarze poety wyraźnie sytuują młodzieńcze tomiki przed granicą twórczości właściwej, na marginesie literatury. Pomimo to Wanda Łukso-Nowakowska, pisząc o debiucie poetyckim Jana Lechonia, proponuje, by tomu *Po różnych ścieżkach*, ze względu na dystans artystyczny dzielący go od poprzedniego tomiku, nie traktować jako książki debiutanckiej⁹. Jest to w istocie propozycja przesunięcia momentu dojrzałości twórczej poety na rok 1913, kiedy powstają wiersze zamieszczone w zbiorze poetyckim *Po różnych ścieżkach*. Sugestia ta wydaje się o tyle nietrafna, że w gruncie rzeczy tom, o którym mowa, bliższy jest młodzieńczym wprawkom *Na złotym polu* niż rewelacjom *Karmazynowego poematu*. Oczywiście, każde rozstrzygnięcie będzie tutaj arbitralne. Trzy kolejne tomiki są świadectwem niezwyklego tempa rozwoju twórczego ich autora. Talent Lechonia objawia się w nich skokowo. Z perspektywy *Karmazynowego poematu* dwa pierwsze zbiorki wierszy to zaledwie juvenilia.

⁶ J. L e c h o Ń: *Dziennik*. Wstęp i konsultacja edytorska R. L o t h. T. 3. Warszawa 1993, s. 121. Dalej – po słowie *Dziennik* cyfra rzymska oznaczać będzie odpowiedni tom.

⁷ I d e m: *Dziennik*, II, s. 330.

⁸ Zob. J. A. K o s i Ń s k i: *Album rodzinne...*, s. 112.

⁹ W. Ł u k s z o: *Debiut poetycki Jana Lechonia*. „Prace Polonistyczne”, seria 26, 1970, s. 209–210.

O ich nietypowym, marginesowym bytowaniu w historii literatury rozstrzyga zarówno pamięć czytelników, jak i niejednoznaczny stosunek autora do swych wierszy. Józef Adam Kosiński odnotowuje:

Wkrótce [...] sam Lechoń uznał, że te wierszyki kompromitują go, i powykupował cały nakład w warszawskich księgarniach.¹⁰

W zbiorach Biblioteki Śląskiej w Katowicach odnajdujemy obydwa tomiki, opatrzone własnoręcznymi dedykacjami Lechonia, datowanymi na jesień 1921 roku. W zbiorku *Na złotym polu* (sygnatura 6674/I) poeta wpisał motto z utworu Adama Mickiewicza: „Oto są grzechy mojego żywota”, i dedykację następującej treści: „Drogiemu Panu Wacławowi Czarskiemu w wielkim sekrecie Jan Lechoń”. Tomik *Po różnych ścieżkach* (sygnatura 67751/I) opatrzył autokomentarzem: „...Niech Pan myśli – co za postęp od tych czasów! Jan Lechoń”.

Autor *Karmazynowego poematu* nie bardzo potrafi się zdecydować: ocalić swe juvenilia czy je zapomnieć. Sentyment łagodzi w nim poczucie dystansu. Ostatecznie zatem: ocalić, chociaż „w wielkim sekrecie”. Po latach, wspominając *Na złotym polu*, Lechoń zdobędzie się nawet na autopochwałę:

Były tam rzeczy oczywiście bez większej wartości; ale naprawdę przy całej swej naiwności – nienaganne w formie i melodyjne.¹¹

W wypowiedziach poety o swej wczesnej twórczości pobrzmiewać będzie zazwyczaj strategia kokietki, u której chęć ujawnienia i wykorzystania swoich wszystkich atutów wystąpi obok obawy i uprzedzania ewentualnej krytyki.

Smutek i konwencja

Lektura juveniliów Jana Lechonia stawia czytelnika w niezwyklej sytuacji. Autor wierszy jest dzieckiem. Trudności, związane z wyważeniem odpowiedniego dla młodzieńczych utworów sposobu badania i opisu

¹⁰ J. A. K o s i ń s k i: *Album rodzinne...*, s. 246.

¹¹ J. L e c h o ń: *Dziennik*, II, s. 29.

oraz właściwym usytuowaniem się wobec skomplikowanej sfery wartościowania literackiego, w tym wypadku wystąpią w formie zwielokrotnionej. Juwenilia, z którymi mamy do czynienia, są wyjątkowo wczesne.

Świadomość wieku poety jest o tyle ważna, że podczas czytania wierszy stosunkowo łatwo byłoby o niej zapomnieć. Tematyka utworów, zawarte w nich emocje i nastroje – zupełnie nie przystają do potocznego wyobrażenia o świecie wewnętrznym trzynastolatka. Jakie dziecko pisze takie wiersze?

Na złotym polu więdną kłosa żyta,
Pałacem skwarem słońce je przewierca,
A do mojego starganego serca
Wsącza się smutek i duszę mą chwyta.

Duszę mą całą oplata w swe sidła,
Do mego serca wsącza się pomału,
Wydziera z niego iskłę ideału,
Przed oczy rzuca skrzące się mamidła.

Zimnym powiewem wionie przed oczyma,
I drogę myśli białym śniegiem ściele;
Zimno panuje w mej duszy kościele –
Bo go mróz smutku w kleszczach swoich trzyma.

Na złotym polu ostatni kłos żyta –
Pod wiewem wichru ucięty opada.
Po polu stąpa dusza mglista, błada,
Do krzyża cierpień rozpaczą przybita.

[*Na złotym polu*, PZ, 439]¹²

Przytoczony w całości wiersz tytułowy i zarazem inicjalny tomu *Na złotym polu* jest utworem bardzo symptomatycznym dla wczesnej twórczości Jana Lechonia. W sensie artystycznym wyznacza w pewnym przybliżeniu średnią zbioru, z którego pochodzi, i nie jest to bynajmniej powód jego przywołania. Sądów jednoznacznie warto-

¹² Podstawą do interpretacji w tym rozdziale są juwenilia Jana Lechonia z edycji następujących: *Na złotym polu*. Warszawa 1913 (postdatowane); *Po różnych ścieżkach*. Warszawa 1914 (na s. 6 tego zbioru znajduje się informacja wydawnicza: Warszawa-Komorowo 1913 r.). Tu i w całej pracy odsyłam jednak do wydania zbiorowego – J. L e c h o ņ i: *Poezje zebrane*. Oprac. i wstępem opatrzył R. L o t h. Toruń 1995. Cyfra po skrócie PZ oznacza odpowiednią stronę tej edycji.

ściujących postaram się w tym szkicu unikać ze względu na delikatną materię młodzieńczych wierszy, o których wiemy przecież, że nie one zadecydowały o pozycji autora w historii literatury polskiej.

W wierszu *Na złotym polu* uderzają dwie rzeczy: jego tonacja emocjonalna oraz stopień konwencjonalizacji wypowiedzi. Czy są one dla czytelnika zaskoczeniem? I tak, i nie. Smutek bez powodu jest przecież najczęstszym bohaterem młodzieńczych wierszy. W roku 1913, w którym wiersz się ukazał, istniał ustalony przez najbliższą tradycję literacką kanon wierszy o smutku. Debiut Lechonia bez wątpienia ten kanon aktualizuje. Wiersz, o którym mowa, bardzo łatwo opatrzyć etykietą, mówiącą o wtórnej realizacji wzorca młodopolskiej poezji¹³. Utwór ten jest zatem znakiem czasów, w których powstaje, swoistą kondensacją modernistycznej poetyki. Klimat, obrazowanie, gotowe rekwizyty tworzące świat poetycki wiersza pochodzą z zewnątrz. Hiperbolizacja stanów emocjonalnych („do mojego starganego serca”, „Do krzyża cierpień rozpaczą przybita”), wpisanie świata wewnętrznego w pejzaż („droga myśli”, „w mej duszy kościele”), konstrukcja przestrzeni bezludnej i personifikacja duszy wpisanej w krajobraz („Po polu stąpa dusza mglista, błada”), wszystko to przypomina zabawę w „znacie, to posłuchajcie”. Smutek wiersza *Na złotym polu* jest smutkiem podsłuchanym, nastrojem z literatury. Jest świadectwem fascynacji lekturowych, trudno natomiast uwierzyć w jego autentyczność.

A zatem tylko poza? Dojrzały Lechoń zdemaskuje wszak siebie sprzed czterdziestu lat: „Wszystko to było nie naprawdę, nie własne i pisane z potrzeby wyróżnienia się.”¹⁴

Mimo to pytanie o szczerość i kreację w młodzieńczych wierszach powraca natrętnie: co poza ustaleniem listy lektur oraz stopnia sprawności warsztatowej autora możemy wyczytać z tych tekstów? Czy możliwe, by utwory tak młodego człowieka były wyłącznie kreacją podmiotów, nastrojów, stanów emocjonalnych? Jadwiga Sawicka zauważa:

¹³ Wanda Ł u k s z o (*Debiut poetycki...*, s. 205) pisze: „Charakterystyczny jest wiersz tytułowy. Reprezentuje on typowy utwór młodopolski. Jego poetyka i stylistyka ukształtowane są najdokładniej według modelu młodopolskiego; obrazy poetyckie zaczerpnięte z poezji Kasprówicza i Tejmajera, czasami przypominają Staffa z pierwszych tomików.”

¹⁴ J. L e c h o Ń: *Dziennik*, III, s. 121.

Naśladowanie w okresie debiutu ulubionych autorów, nawet drugorzędnych, jest zjawiskiem oczywistym, a ustalanie kanonu tych „pówtórzeń” niekoniecznie prowadzi do jakichś nowych wniosków.¹⁵

Chociaż los literackich debutantów bywa najczęściej poruszaniem się w przestrzeni zapożyczeń, stopień konwencjonalizacji Lechoniowych juveniliów zastanawia i niepokoi. Także dlatego, że młodziutki autor nie jest biernym imitatem ulubionych wierszy czy wybranego przezeń stylu, lecz ma znaczną świadomość młodopolskich konwencji, rozpoznaje ich zasady i nieźle się nimi posługuje. Wrażliwość estetyczna, swoisty literacki słuch – pozwalają mu pisać wiersze tak typowe w swej młodopolszczyźnie. Paradoksalnie typowość dowodzi – w tym wypadku – sprawności warsztatu, oczywiście, raczej rzemieślniczego niż w pełni twórczego. Na podstawie młodzieńczych utworów Jana Lechonia nietrudno byłoby zestawzić katalog najbardziej charakterystycznych cech młodopolskiego wiersza. Gdyby autor miał świadomość tego słuchu i zabawy literackiej, można byłoby mówić o pastiszach, a tak pozostaje jedynie czytelnicze wrażenie, że to „duchy epoki podsłuchane”.

Warunkiem zaistnienia pastyszu jest świadomość jego tworzenia. Nie ma jej w tym przypadku, lecz zauważyć można coś podobnego: duży dystans dzielący autora i podmiot liryczny oraz w pełni świadome posługiwanie się konwencją. Grzechem wczesnych wierszy bywa często nadmierna konfesja. Z kolei ich czytelnik dąży na ogół do tego, żeby różnicę między podmiotem czynności twórczych a podmiotem lirycznym minimalizować. Dzieje się tak dlatego, że z jednej strony nie dowierza sprawności warsztatowej i samoświadomości młodego twórcy, z drugiej natomiast chciałby odnaleźć w juveniliach klucze do kształtującej się osobowości autora oraz ich uwikłania biograficzne. Tutaj jednak debutant okaże się powściągliwy i chytry. Jego świadomość twórcza przerasta oczekiwania czytelnicze, związane z wiekiem autora. Niewiele on nam o sobie powie. Jego wiersz w minimalnym stopniu jest wyznaniem, natomiast przede wszystkim stanowi konstrukcję na zadany temat, wykonaną przy użyciu gotowych elementów. Młody poeta zna już diabelski wynalazek podmiotu lirycznego i wie, że jego egzystencja ogranicza się do świata literatury. Doskonale panuje nad tym, co chce o sobie

¹⁵ J. S a w i c k a: *Julian Tuwim...*, s. 53.

czytelnikowi powiedzieć. Nad konfesję przedkłada maskę konwencji, nad liczbę pojedynczą – *pluralis modestiae*, nad indywidualność – autorytet literatury.

Koloryt emocjonalny Lechoniowego debiutu został w znacznym stopniu zaprojektowany przez autorytet literatury młodopolskiej. Ta najbliższa mu chronologicznie tradycja jest jednym z głównych terenów odwołań w *Na złotym polu* i *Po różnych ścieżkach*. Wiersze inspirowane są literaturą, zapisana w nich biografia lirycznego bohatera to świadectwo fascynacji czytelnicznych autora. Młodopolscy patroni debiutu: Tetmajer, Kasprówic i – nade wszystko – Staff, zostaną przywołani w dedykacjach oraz aluzjach literackich. Ważne nazwiska, typowe klimaty, tematyka i charakterystyczne motywy – wszystko to jest obecne w juveniliach Jana Lechonia.

Wspomniany już wcześniej wiersz *Na złotym polu* nie stanowi przykładu w wyjątkowym stopniu naznaczonego atmosferą literacką epoki. W podobnej tonacji utrzymana została znaczna część młodzieńczych utworów poety.

Czemu przez życie iść tak źle?
Czemu tak smutno w duszy?
Czemu nam burze niebo śle
I echa wiosny głuszy?

[Bez odpowiedzi, PZ, 444]

W przytoczonym tu urywku konwencjonalizacja wypowiedzi bywa momentami nieznosna, a banal sąsiaduje w niej z całkiem przyzwoitym wizerunkiem rytmicznym i wersyfikacyjnym wiersza. Pytania retoryczne powracają w podobnym kształcie w następnym tomie:

Czemu, wichry, płaczecie deszczowymi łzami?
Czemu smutek po ziemi beznadziejny gnacie?

[Zapłakał wiatr jesienny, PZ, 460]

Wyznanie smutku niejednokrotnie uwięzione zostaje w pytaniu retorycznym. Wiersze jednego nastroju bywają wierszami jednego chwytu. Ponadindywidualność odczuć podkreśla często stosowane „my” liryczne wypowiedzi.

Młodopolska poezja ustaliła – jak wiadomo – prymat jednych nastrojów przed drugimi, sugestywnie narzuciła literaturze własną hierarchię tematów i emocji. Młody Lechoń nie jest oryginalny

w eksploataowaniu motywu smutku. W jego wierszach słysząc echa odchodzącej epoki. Smutku i cierpienia doświadczą nie tylko człowiek:

Śpisz ziemio! Dzień cię utrudził roboczy.
Ramiona Twoje pot zrosił kroplami.
Zamknęłaś swoje umęczone oczy,
Lecz czujesz, ziemio, drżącymi trawami.

Zbyt ciężkie przeszłaś pośród dnia katusze,
Ażeby zasnąć snem twardym z wieczora,
Ażeby uśpić i ciało, i duszę.
Zapomnieć dzisiaj, coś cierpiała wczora.
[*Wieczór*, PZ, 465]

Cierpienie człowieka jest cierpieniem ziemi:

I posuwać się będą wskazówki zegara,
I popłynie pot ludzki z krwią razem zmieszany.
I obracać się będzie z wolna kula stara,
Ciemnymi kolorami obraz malowany.
[*Płyną godziny*, PZ, 475]

Wiersze powtarzają tę samą scenę:

O szarej godzinie, gdy wieczór zapada,
Za oknem wiatr szumi i wyje.
[*Nieznane mary*, PZ, 451]

Zapłakał wiatr jesienny. Pod deszczu kroplami
Jęknęły głucho szyby w mej pustej komnacie.
[*Zapłakał wiatr jesienny*, PZ, 460]

Szarość, mgły, deszcze i zmierzchy – ulubione elementy młodopolskiego krajobrazu – powracają w Lechoniowych juveniliach i zadomowia się w wyobraźni ich autora na dobre. Pozostaną obecne zarówno w *Srebrnym i czarnym*, jak i w wierszach powojennych. Rysowana kilkoma kreskami przestrzeń, wzorowana na konstrukcjach młodopolskich, sprzyja portretowaniu samotnej jednostki:

Wieczór ciemny. Sam jestem z myślami moimi
[*Zapłakał wiatr jesienny*, PZ, 460]

Samotnemu bohaterowi towarzyszy intensyfikacja nastroju:

O szarej godzinie, gdy wieczór zapada,
Za oknem wiatr szumi i wyje,
W komnatę mą płynie mar jakichś gromada.
O czyjeż to duchy? – Niczyje.

[*Nieznane mary*, PZ, 451]

Maria Podraza-Kwiatkowska pisze o literaturze młodopolskiej:

Z pejzażowych głębin psychicznego wnętrza (mowa tu o „pejzażach wewnętrznych”) wylaniają się mary i potwory. Pojawiają się wreszcie postaci *quasi*-ludzkie, zbliżone jednak do sfery duchów: somnambuliczno-prerafaelickie, prześwietlone, wolno poruszające się wśród fenomenów świata, których – zapatrzone w wieczność – nie dostrzegają. Są to postacie-symbole ewokujące świat transcendentny, sugerujące nastrój metafizyczny. Nie – żywi ludzie.¹⁶

Młodziutki Lechoń odnajduje się w samym centrum konwencji. Szarugi jesienne i zmierzchy to niewątpliwie ekwiwalenty stanów emocjonalnych podmiotu lirycznego. Z nich bierze się typowa dla literatury epoki „eksterioryzacja fenomenów psychicznych, prowadząca do ich swoistej autonomii”¹⁷. Konstrukcje tego typu spotykamy we wczesnych wierszach autora *Karmazynowego poematu* dość często.

Po polu stąpa dusza mglista, blada,
Do krzyża cierpień rozpaczą przybita.

[*Na złotym polu*, PZ, 439]

– to przykład najbardziej jaskrawy. Ale pojawiają się tu także inne realizacje. W *Rozmowie* [PZ, 476] personifikacja duszy wpisana zostaje w odmienną scenerię i wyraźne konteksty literackie:

Pada deszcz za oknami. Łuczywo się pali
I blaski kładzie blade na ściany mej chaty,
Chodź do mnie! Będziem cicho, spokojnie gadali,
Chodź do mnie! W pustelnicze przyjdź odziana szaty.

Na ławie siądz drewnianej i poszepec mi z cicha,
Opowiedz, żeś całymi pracowała dniami,

¹⁶ M. Podraza-Kwiatkowska: *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*. W: E a d e m: *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków–Wrocław 1985, s. 30.

¹⁷ E a d e m: *Młodopolskie konstrukcje sobowtówowe*. W: E a d e m: *Somnambulicy...*, s. 80.

A wtedy będę wiedział, że ma pierś oddycha.
Opowiadaj bez trwogi. Jesteśmy tu sami.

W utworze panuje klimat niewątpliwie Staffowski:

Dusza ma w dom swój wraca z błakań, a w ucieście,
Bo z plonem cierpliwego dnia pracy. Rękoma
Zakrywa zawstydzone oczy, bo się sroma,
Że tak nieufnie wiodła na rolę lemieszce.

[Staff: *Dzień pracy*, WZ-1, 231]¹⁸

W wierszu Lechonia dusza jest, podobnie jak u autora *Gałęzi kwitnącej*, partnerką rozmówcy:

Wieczór przyjść musi, duszo moja – to daremne.

[Staff: *Początek bajki*, WZ-2, 107]

– oraz jedyną towarzyszką samotności:

Wśród cichej nocy idę z moją duszą
Przez śnieżne pola. W dal idziemy sami

[Staff: *Wśród cichej nocy*, WZ-1, 98]

Stylizacja na erotyk i rozszyfrowanie adresatki w poincie Lechoniowej *Rozmowy* przywodzi na pamięć słynny liryk Stanisława Koraba Brzozowskiego *O, przyjdź!*, natomiast sama pointa:

Przyjdź do mnie, duszo moja i zasiądź wraz ze mną

oraz wymowa wiersza – poszukiwanie uspokojenia i pewności w przy mierzu z duszą, są z pewnością po stronie Staffa.

Personifikowane fenomeny psychiczne w juveniliach Lechonia, podobnie jak w literaturze młodopolskiej, są wyrazem stanu samotności człowieka – tej, która ciężko doświadcza, i takiej, która może być źródłem siły. Patronat Staffa nad młodym Lechonem stopniowo się pogłębia. Tom *Po różnych ścieżkach* opatrzony jest znamieną dedykacją: „Leopoldowi Staffowi – poecie myśli i czynu”. W młodzińczych tomikach autora *Srebrnego i czarnego* coraz wyraźniej wy-

¹⁸ Wiersze Leopolda Staffa cytuję według edycji: *Wiersze zebrane*. T. 1–5. Warszawa 1955. Cyfra arabska po skrócie WZ oznacza tom, kolejna odsyła do odpowiedniej strony w tomie.

znaniu melancholijnych nastrojów towarzyszy poszukiwanie lekarstwa na inercję i sposobów wyzwolenia się od niej. Idea „rekonwalescencji końca wieku”¹⁹ w równym stopniu bliska jest młodzieńskiemu poecie, co fascynacja modernistycznym nastrojem. Już w cytowanym wcześniej wierszu, otwierającym tom *Na złotym polu*, smutek zostaje rozpoznany jako element zewnętrzny wobec integralności człowieka i hiperbolizowany jako wróg duszy, podstępny i okrutny zabójca. Realizowana bardzo konsekwentnie metafora, obrazująca zapasy smutku z duszą, nie ma nic wspólnego z przyznaniem mu prawa do części podmiotowej osobowości:

Duszę mą całą oplata w swe sidła,
Do mego serca wsącza się pomału,
Wydiera z niego iskrę ideału,
Przed oczy rzuca skrzące się mamiłła.
[*Na złotym polu*, PZ, 439]

Tutaj nie może być mowy o jakiegokolwiek fraternizacji, jak przykładowo ta, rodem z wiersza Staffa:

Spocznij w mej chacie...
Znam ciebie – tyś jest ból.
[.....]
O bracie!
[Staff: *Gość*, WZ-1, 284]

W wierszu *Na złotym polu* smutek jest powodem dezintegracji wewnętrznej podmiotu. Wróg został rozpoznany i wskazany. Tym razem dusza ulega:

Po polu stąpa dusza mglista, blada,
Do krzyża cierpień rozpaczą przybita.

– ale odrzucenie powodu choroby jest pierwszym krokiem rekonwalescencji.

Tendencje odrodzeńcze w literaturze Młodej Polski, narastające po roku 1900 i łączone zazwyczaj z osobą Leopolda Staffa, niezwykle

¹⁹ Autorem artykułu *Rekonwalescencja końca wieku. (Szkic z literatury ostatnich czasów)*, zamieszczonego w lwowskim piśmie „Teka” (1900, nr 1), był oczywiście Leopold Staff. Szerzej pisze na ten temat Irena Maciejewska w książce *Leopold Staff. Lwowski okres twórczości*. Warszawa 1965, s. 196–198.

często sięgają po metaforę agrańską²⁰. Obrazy pracy w polu, orki, a nade wszystko – żniw są sposobem mobilizacji biernej jednostki do przyjęcia postawy aktywnej²¹. Z tego typu pobudką do działania mamy do czynienia w wierszu *Siew* [PZ, 448]:

W zaoraną ziemię czarną
Rzuca rolnik swoje ziarno,
Aby kiedy dzień zaświta
Zebral plony w snopach żyta.

[.....]

Hej, siewaczu, pracuj dalej,
Bo się świt przyszłości pali,
Choć się kruki zewsząd garną
Swą gromadą czarną, gwarną.

Wezwanie do heroicznego trudu pomimo wszelkich przeciwności, uwikłane w patriotyczne skojarzenia i obowiązki, jest sposobem na dolegliwość epoki. Praca na roli jako lek przeciw inercji to postulat – przede wszystkim – autora *Dnia duszy*. Obrazy trudu żniwiarzy występujące w jego twórczości przesycane są kolorem złota, barwą plonów, spełnienia, szczęścia i afirmacji. Przypomnijmy choćby ten fragment:

Usta swe niosę twoim ustom w darze,
Puchar przedziwną słodyczą nalany.
Upijem się nim, jako słońcem lany,
Obrzędu żniwa złociste ołtarze.

[Staff: *Pocutki*, WZ-1, 220]

W kontekście Staffowskiej poetyki debiutancki tom Jana Lechonia nosi tytuł znamieny: *Na złotym polu*. Metaforyka rolnicza odgrywa ważną rolę w jego kompozycji. Zarówno wiersz inicjalny, jak i kończący zbiorek *Sonet* przywołują scenerię żniw. Cytowany wcześniej *Siew* sytuuje się w punkcie centralnym tomiku. Metaforyka żniwna, spinająca go kompozycyjną klamrą, sprawia jednak niespodziankę

²⁰ Por. M. Podrąza-Kwiatkowska: *Pustka – otchłań – pełnia...* oraz *Homo militans i homo faber. O nurcie heroicznym w literaturze Młodej Polski*. W: E a d e m: *Somnambulicy...*, s. 67–75, 135–146.

²¹ E a d e m: *Homo militans...*, s. 136.

interpretatorom. Lechoniowe „złote pole” jest scenerią smutku i cierpienia. W żniwach i letnim skwarze tkwi nie obietnica plonów, lecz zapowiedź śmierci:

Na złotym polu wędną kłosy żyta,
Pałącym skwarem słońce je przewierca.

Co ciekawe jednak, letni krajobraz nie tyle stanowi ekwiwalent stanu emocjonalnego podmiotu, ile zostaje przeciwstawiony pejzażowi mentalnemu na zasadzie kontrastu barw – złota i bieli. Skwar późnego lata nie przenika do duszy, w której panuje mroźna zima:

Zimnym powiewem wionie przed oczyma
I drogę myśli białym śniegiem ściele;

Pogodzenie dwóch pejzaży – zewnętrznego i wewnętrznego – następuje w zwrotce ostatniej. Zapowiedź końca, śmierci zawarta w późnym lecie spełnia się: lato musi ustąpić chłodom jesieni. Plan krajobrazowy i mentalny łączą się z sobą w konwencjonalnej figurze duszy wędrującej polem. Świat przedstawiony wiersza jest mozaiką zbudowaną z gotowych elementów konwencji młodopolskiej poezji, odwraca jednak stereotypowość ich znaczeń. Obraz żniw w tym wypadku nie łączy się z tendencjami ozdrowieńczymi w liryce, lecz towarzyszy stanom skrajnej inercji. Pora żniw paradoksalnie nawiązuje do występujących często w literaturze epoki obrazów klęski wegetacyjnej²²: zwędłe kłosy, przepalone słońcem, ścięte wichrem. Efektem żniw nie są plony, lecz śmierć natury. Co więcej, słońce pozbawione zostało tej ozdrowieńczej mocy, którą obdarzać je zwykła młodopolska poezja. W jakimś sensie jest ono nawet narzędziem zadającym śmierć:

[...] wędną kłosy żyta,
Pałącym skwarem słońce je przewierca,

Jerzy Kwiatkowski, pisząc o metaforze solarnej w literaturze Młodej Polski, odnotował znamienne sytuowanie się słońca zarówno

²² O obrazach klęski wegetacyjnej w literaturze Młodej Polski szeroko pisze M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a: *Pustka – otchłań – pełnia...*, s. 32–37.

w kontekście odrodzeńczym, jak i katastroficznym. Każdorazowo mieści się ono w dodatnim polu stylistycznym:

Słońce jako przejaw czy symbol sił wrogich człowiekowi, walczących z nim, to motyw – w każdym razie w środkowoeuropejskim klimacie – nienaturalny, jak gdyby przekorny, perwersyjny [...]. I jeśli w innych strefach klimatycznych słońce – jakkolwiek rzadko – bywa, i nie bez powodu, symbolem ambiwalentnym, a więc także symbolem palenia, niszczenia, w polskim folklorze, w polskiej tradycji kulturowej (i na całej w ogóle słowiańszczyźnie) jest ono „dobre”, „boże”, budzi wyłącznie reakcje emocjonalne pozytywne.²³

Na złotym polu młodziutkiego Jana Lechonia posiada zatem delikatny rys „perwersyjny”, modyfikujący podstawowe znaczenie młodopolskiego symbolu. Z kolei motyw żniw pozbawionych plonów powróci w *Sonecie*, zamykającym tom [PZ, 456]:

Dzisiaj z pól naszych po żniwach wracamy,
Każden przyniesie do dom jakieś plony.
Ja pod ciężarem rozpaczę zemdlony,
Bez plonu wracam i stoję u bramy.

Utwór trzynastoletniego chłopca? Tym razem konwencjonalizacja wypowiedzi jest wyjątkowo trudna do przyjęcia. A jednak to wiersz charakterystyczny i zauważalny w tomie. Stanowi on pierwszą w twórczości poety realizację liryki roli. Późniejszy Lechoń skłaniał się raczej ku pokrewnej jej – liryce maski, bohaterami wielu wierszy uczynił postacie literackie i historyczne, w których dostrzegł (przeczuł?) bliskie sobie stany psychiczne i podobne uwikłania losu. Być może wyznanie ukryte w masce wydało mu się bardziej bezpieczne i bardziej eleganckie. Dystans pozwolił zachować stosowność normy intymności. *Sonet* w jakimś sensie stanowi pierwsze, nieporadne jeszcze ogniwo tego samego ciągu, którego zwieńczeniem jest takie arcydzieło jak *Jan Kazimierz*. Na samym początku drogi poetyckiej Jana Lechonia dostrzec można te cechy, które pozostały charakterystycznymi wyznacznikami jego liryki: słynny Lechoniowy smutek i wyznanie uwięzione w masce. Przede wszystkim będzie to maska konwencji,

²³ J. Kwiatkowski: *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*. W: *Młodo-polski świat wyobraźni. Studia i eseje*. Red. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków 1977, s. 261.

ale także kostium lirycznego bohatera. Wprawdzie wierszy być może nie powinno się pytać o szczerość i autentyczność zawartych w nich przeżyć i emocji, jednak w wypadku Lechonia trudno oprzeć się przekonaniu, że egotyczny, a zarazem powściągliwy autor zazwyczaj opowiada lub szyfruje jakąś część prawdy o sobie.

Bohaterem lirycznym *Sonetu* jest człowiek dojrzały, ojciec rodziny, który zawiódł pokładane w nim nadzieje, postać naznaczona wstydem i „ciężarem rozpaczny”:

Jakimi będę przemawiać słowami,
Kiedy oblicze moje wstyd zapłami,
Co powiem, kiedy rodzina się spyta:
„Rzeknij nam, ojczy, coś zrobił z plonami?”
[*Sonet*, PZ, 456]

Dlaczego młody poeta wybiera takiego właśnie bohatera, skąd ta intensyfikacja przygnębienia („Ja pod ciężarem rozpaczny zemdlony”), z jakiego powodu wiersz zajmuje tak eksponowane miejsce w tomie? Odpowiedzi jest kilka. Zapewne rozstrzygają o tym względy kompozycyjne. Powrót do wiersza inicjalnego widoczny jest nie tylko w powtórzeniu motywu żniw bez plonów, ale także w hiperbolizacji stanu emocjonalnego podmiotu, ukazanego w kontekście chrystiańskim:

Po polu stąpa dusza mglista, biała,
Do krzyża cierpień rozpaczą przybita.
[*Na złotym polu*, PZ, 439]

Ja pod ciężarem rozpaczny zemdlony
[*Sonet*, PZ, 456]

Tytuł *Na złotym polu* dodatkowo łączy pierwsze i ostatnie ogniwo tomiku, ukazując jednocześnie przekorną wymowę klamry kompozycyjnej. „Złote pole” bowiem nie oznacza dostatku, bogactwa, wartości pozytywnych, lecz stanowi scenerię skrajnego smutku i przygnębienia. Wreszcie – i w pierwszym, i w ostatnim wierszu zbioru – smutek uwięziony w sidłach konwencji trąci literackością. Przypomnijmy słowa Lechonia: „Wszystko to było nie naprawdę, nie własne i pisane z potrzeby wyróżnienia się”²⁴.

Ale to tylko część prawdy. Drugą jej połowę dopowie poeta w innym miejscu *Dziennika*:

²⁴ J. L e c h o ń: *Dziennik*, III, s. 121.

Dziś rano naszło mnie cierpienie duszy tak dotkliwe, że rady dać sobie nie mogłem. W radio grano *Noc petersburską* Rubinsteina, która przypomniała mi zamierzchłe czasy, wakacje u mojego wuja Jana Niewęglowskiego w Komorowie, moją egzaltowaną groteskową wujenkę Anielę i **moje wtedy dziecinne rozpacz bez powodu, od których zaczęły się moje wiersze** [podkr. – J. K.]. Taką samą rozpacz czułem teraz [...].²⁵

Czyżby zatem młodopolskie nastroje wierszy, które skłonni byłibyśmy podejrzewać wyłącznie o literackość, miały swoje drugie dno w biografii autora? Otóż wygląda na to, że smutek młodziutkiego Lechonia w równym stopniu jest wynikiem konwencji przełomu wieków, co wypływa z jego usposobienia. Józef Adam Kosiński wspomina:

Najlepiej Lechonia rozumiejący Zygmunt mówił o bracie, iż był on w rzeczywistości „smutny, aż do bebeczków smutny”.²⁶

Melancholia Leszka Serafinowicza nie omija jego lat dziecięcych. Silnie emocjonalnie związany z matką, cierpiącą na powracającą neurastenię, sam jako dziecko dwukrotnie zapadł na nerwicę neurasteniczną²⁷. Nadwrażliwy, o delikatnej psychice chłopiec przypomina – jak się wydaje – bohaterów *Godziny myśli* Juliusza Słowackiego, którzy „na świat nieznany smutną patrzą twarzą”. W pewnym sensie jest to wynikiem atmosfery wychowawczej, stworzonej przez matkę poety. Sięgnijmy raz jeszcze do *Dziennika* Lechonia:

Coraz więcej myślę o moim wychowaniu, o tym, co dostałem od rodziców, i widzę coraz jaśniej, jaki to miało wpływ na mnie. W najlepszych intencjach zrobiono ze mnie zarazem najbardziej nieprzygotowanego do życia poetę i postawiono mi najtrudniejsze, nieomal nieosiągalne mistyczne cele. Zrobiono mnie słabym i pragnącym wielkich dzieł i czynów. Właściwie moja matka chowała mnie na Julka Słowackiego. Myślę, że prawie świadomie. Że jego wady i słabości wydawały się jej piękne i gotowa była widzieć je we mnie.²⁸

²⁵ I d e m: *Dziennik*, II, s. 80.

²⁶ J. A. K o s i ń s k i: *Album rodzinne...*, s. 162.

²⁷ Ibidem, s. 164, 174.

²⁸ J. L e c h o ń: *Dziennik*, II, s. 531. Temat ten powraca jeszcze dwukrotnie na łamach *Dziennika*: „Moja matka [...] przez całe życie chciała tylko jednego – abym był »drugim Słowackim«” (I, s. 268); „Gdzieś w podświadomości czułem się Słowackim, którym chciała mnie mieć moja Matka” (II, s. 527).

Chmury nad głową Leszka Serafinowicza zaczęły się zbierać już w dzieciństwie. Poczucie słabości i pragnienie geniuszu, dotkliwa melancholia i brak przygotowania do praktycznego życia, wielkie oczekiwania matki i obawa, czy potrafi im podołać – te cechy dobitnie zacyły na osobowości poety. Autor *Na złotym polu* jest dzieckiem przedwcześnie dojrzałym i nad wiek poważnym.

Gdy z tą biograficzną perspektywą powrócimy do zarzuconego pytania o podmiot liryczny wiersza *Sonet*, być może dostrzeżemy w nim coś więcej niż narzucającą się konwencjonalizację wypowiedzi. Wydaje się, że autor wiersza i jego podmiot liryczny nie mają z sobą nic wspólnego. Tytuł utworu, będący określeniem genologicznym, oznacza ujęcie wypowiedzi w cudzysłów literacki. A jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że to zawołowane wyznanie przeczuć i obaw młodziutkiego poety.

Ja pod ciężarem rozpacz y zemdlony,
Bez plonów wracam i stoję u bramy.

[*Sonet*, PZ, 456]

Gorycz niespełnienia pokładanych w Lechoni u nadziei i dręczące obsesyjnie poczucie niemocy twórczej dramatycznie zaważyły na jego życiu. Czyżby *Sonet* był młodzieńczym przecuciem losu, a jego podmiot maską autora? W tej spekulacji jest być może ziarenko prawdy. Lechoń, podobnie jak bohaterowie *Godziny myśli*, w dzieciństwie „miał sen całego życia” i stąd brał się jego smutek.

Modlitwa pozytywisty

Sceneria późnej jesieni w Młodej Polsce była najczęściej wykorzystywanym tłem przeżyć podmiotu lirycznego lub ekwiwalentem jego stanów emocjonalnych.

Moderniści są przede wszystkim piewcami jesieni, jako że ta pora roku najlepiej się zgadzała z najczęstszymi uczuciami tych poetów. O każdym z nich można by powtórzyć trochę ironiczne słowa Perzyńskiego: „kiedy deszcz pada i liście z drzew prósz y. Jakaś specjalna dolegliwość duszy”, czy inne słowa tego samego poety – „jestem kontrolerem sloty. Jak gdybym nie miał już nic do roboty”.

– puentuje Kazimierz Wyka²⁹. Jan Lechoń podejmie tę fascynację. Częstość występowania pejzażu jesiennego w całej jego twórczości Stefan Szymutko kwituje w podobny sposób:

Jest on tak powszedni u Lechonia, że z wiarą (choć i odrobiną złośliwości) przyjmujemy wyznanie poety z ostatniego zbioru wierszy:

I w którąkolwiek pójde stronę,
Wszędzie jesienny chrzęści chrust.³⁰

Rzecz znamienna, że krajobrazy jesiennie wyraźnie znaczą swoją obecność już w juveniliach:

Echem pogrzebu ziemia drży,
Wiatr liście z jękiem strąca.
[*Po nowe życie*, PZ, 446]

Kwiaty latem rozkwitłe ułożył na ziemi
Jesienny wiatr i wionął zimnymi powiewy,
Zaikały stare drzewa konary swojemi.
Zawtórowały z cicha konające krzewy.
[*Zapłakał wiatr jesienny*, PZ, 460]

Jarosław Marek Rymkiewicz zauważa:

Pośród nagich i smutnych drzew i wędnących kwiatów w ogrodach modernistów nie było już miejsca dla szczęśliwych ludzi. [...] *Hortus deliciarum* stał się ogrodem smutku. *Jardin d'amour* stał się ogrodem łez i tęsknoty. Topos idylliczny stał się toposem elegijnym.³¹

Tak będzie i u Lechonia, na przykład w wierszu stanowiącym imitację słynnego Staffowskiego *Deszczu jesiennego*:

Ktoś płacze. Tam, na deszczu, na jesiennym chłodzie
Czyjaś pierś sił ostatkiem zwątlonych oddycha.
[*Zapłakał wiatr jesienny*, PZ, 460]

²⁹ K. Wyka: *Modernizm polski*. Wyd. 2., poprawione i powiększone. Kraków 1968, s. 229. Zob. także: M. Podraza-Kwiatkowska: *Somnambulicy...*, s. 35.

³⁰ S. Szymutko: *Konwencjonalizacja i problemy lektury. O poezji Jana Lechonia*. W: „Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny...” *Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*. Red. W. Ligęza, W. Wysocki. Łódź 1995, s. 152.

³¹ J. M. Rymkiewicz: *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*. Warszawa 1968, s. 44–45.

Przywołany utwór wyraźnie nawiązuje do modernistycznego toposu. Bywa wszakże i inaczej:

Choć z drzew już opadł żółty liść,
 Choć smutny stoi sad,
 Pytamy się: a może iść
 Z pochodnią w wielki świat?
 [Po nowe życie, PZ, 446]

Sceneria pozostaje ta sama, ogród jesienny jest ogrodem smutku. Odmienna natomiast jest funkcja użycia tego motywu. Klimat emocjonalny ewokowany przez pejzaż i postawa podmiotu tym razem nie zostały z sobą uzgodnione. Składnią wiersza rządzi przeciwstawienie:

A nam się dziwne roją sny,
 Fanfara dziwnie brzmiąca.
 [.....]
 A nas dochodzą echa z Tatr,
 Dochodzi dziwne granie.

Występuje ono równie często jak zdanie okolicznikowe przywołania, obecne tutaj w konstrukcjach anaforycznych:

Choć z drzew już opadł żółty liść,
 Choć smutny stoi sad,
 [.....]
 Choć z drzew opada żółty liść.

Człowiek przeciwstawia się przygnębieniu, które narzucają mu pora roku i krajobraz. Sceneria jesienna została więc tu przywołana – to prawda, że w sposób dość naiwny – jako motywacja przyjęcia postawy aktywnej. Wykorzystywanie motywu pełni funkcję retoryczną, swoją dialektycznością przypomina figurę myśli, zwaną *praeparatio*, polegającą na przewidywaniu argumentów przeciwnika³². Jesienny smutek świata sprzyja raczej stanowi inercji, zamieranie sił witalnych w przyrodzie wywołuje podobną reakcję człowieka. Retoryczna zasada wiersza wynika w tym wypadku z zabiegu, który zalecając postawę aktywną, antycypuje argumenty przeciw niej i uniemożliwia ich użycie:

³² Por. J. Ziomek: *Retoryka opisowa*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1990, s. 205. Do tej książki odwołuję się wielokrotnie w niniejszej pracy.

Choć z drzew opada żółty liść,
I wicher dmie o świcie,
Trzeba z żywymi naprzód iść,
Po nowe sięgać życie!

Zasada, o której mowa, jest tylko jednym elementem retoryczności wiersza. Jak wynika z przytoczonych fragmentów, stanowi on wypowiedź silnie zretoryzowaną, także z innych powodów. W konstrukcji świata przedstawionego, złożonego z gotowych elementów, w pewnym sensie będących sygnałami wywoławczymi zagadnień, silnie znaczy swoją obecność synekdocha, umożliwiającą przechodzenie od liczby mnogiej do pojedynczej:

Choć z drzew już opadł żółty liść,
[.....]
Pytamy się: a może iść
Z pochodnią w wielki świat?

Echem pogrzebu ziemia drży,
[.....]
A nam się dziwne roją sny,
Fanfara dziwnie brzmiąca.

W kompozycji utworu dużą rolę odgrywa anafora, łącząca strofę początkową z ostatnią, i paralelizm budowy składniowej zwrotek zewnętrznych (pierwszej i czwartej) oraz wewnętrznych (drugiej i trzeciej). Konwencjonalizacja sformułowań, a także motywów funkcjonuje w obrębie perswazyjnej struktury wypowiedzi i pozwala na łatwy kontakt z odbiorcą. Stanisław Barańczak nazwałby to „mechanizmem wspólnoty świata i wspólnoty języka, czyli spełnieniem warunku pełnego porozumienia”³³. Mechanizmowi temu sprzyja także „my” liryczne wypowiedzi, które w połączeniu z wyraźnym oddzieleniem konotacji negatywnych:

Dawno już zimny wieje wiatr,
Śnieg pada nieprzerwanie,

od pozytywnych:

A nas dochodzą echa z Tatr,
Dochodzi dziwne granie.

³³ S. Barańczak: *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*. Paryż 1983, s. 34.

– umożliwia łatwą orientację aksjologiczną w świecie³⁴. Perswazja jawna przebiega w tym tekście od pytania retorycznego, sygnalizującego udaną wątpliwość, *comunicatio*:

Pytamy się: a może iść
Z pochodnią w wielki świat?

– po bezalternatywny nakaz:

Trzeba z żywymi naprzód iść,
Po nowe sięgać życie!

Klamrę kompozycyjną, poświadczoną przez anaforę i paralelizm składniowy, wzmaga aluzja literacka do programowego wiersza Adama Asnyka *Daremnne żale*, obecna w tytule i zakończeniu liryku Lechonia. Aluzją rządzi tu anastrofa, polegająca na zmianie szyku wyrazów. W utworze Asnyka odpowiedni fragment brzmi następująco:

Trzeba z żywymi naprzód iść,
Po życie sięgać nowe,³⁵

Zmiana kolejności wyrazów, poza uzasadnieniem związanym z rymem wiersza, może być także odczytana jako konsekwencja spotkania tradycji pozytywistycznej z tradycją modernistyczną. Zakończenie wersu w utworze Asnyka akcentowało przyszłość, dla pozytywisty „nowe” było sprawą najwyższej wagi. Lechoniowy wers natomiast odwraca hierarchię wartości. Po doświadczeniu modernistycznym problemem najważniejszym stało się życie, stąd znaczące przesunięcie akcentów³⁶. Zasięg aluzji jest oczywiście znacznie szerszy, niż wskazuje na to przytoczony fragment. Podlega jej cała struktura wiersza: cztery zwrotki czterowersowe, na przemian ośmio- i siedmiozgłoskowe (sześćzłogłoskowe wersy w pierwszej strofie wiersza Lechonia są niewielkim odstępstwem od tego schematu), identyczny układ rymów (abab, przy czym – wersy ośmiozłogłoskowe kończą na ogół rymy męskie, a siedmiozłogłoskowe rymy żeńskie), a nawet powtórzony rym: „liść” – „iść”, w odwróconej kolejności. *Po nowe życie* jest zatem tyleż

³⁴ Ibidem, s. 34–35.

³⁵ A. A s n y k: *Poezje zebrane*. Wstęp Z. M o c a r s k a-T y c o w a. Toruń 1995, s. 413. Dalej – skrót PZ, cyfra po skrócie odsyła do odpowiedniej strony tej edycji.

³⁶ Tę sugestię interpretacyjną zawdzięczam Panu Profesorowi Krzysztofowi Kłosińskiemu.

konsekwentną strukturą retoryczną, co aluzyjną. Obydwie sprzęgnięte są z sobą jeszcze jedną zależnością, mianowicie retoryka wiersza wzmacnia siłę aluzyjnego odwołania. Przywołany wzorzec programowych wystąpień pozytywistycznych charakteryzuje przecież retoryczność poetyki³⁷.

Dlaczego pozytywizm? W scenerii młodopolskiej i kontekście wierszy inspirowanych poezją schyłku wieku wygląda to na niekonsekwencję światopoglądową. Nawet jeżeli tak jest, nie dziwi ona u trzynastoletniego autora. Doświadczenia lekturowe i kulturowe w większym stopniu owocują jeszcze sumą, a nie syntezą poglądów. W juveniliach grupa wierszy wyraźnie nawiązujących do tradycji pozytywistycznej występuje oprócz tych o charakterze młodopolskim. W większym zakresie jest ona reprezentowana w tomie *Na złotym polu*, w którym spotykamy takie wiersze, jak: *Ludziom, Duchom, Po nowe życie, Błogosławiony*, ale obecna jest także w zbiorze *Po różnych ścieżkach*, gdzie zamieszczono utwory: *Pochodnie zgasy i Cmentarz*.

Twórcy literatury młodopolskiej wcześniej zdali sobie sprawę z konieczności „rekonwalescencji liryki” naznaczonej przygnębieniem, melancholią, zwątpieniem i inercją.

Tendencje odrodzeńcze, próby wyjścia z impasu, z dekadencckiej depresji są dla całej Młodej Polski równie typowe, jak nastroje opisane poprzednio [czyli dekadencckie właśnie – J. K.]. Nasilenie ich jednak występuje – jak wiadomo – nieco później, mniej więcej od roku 1900 poczynając.

– pisze Maria Podraza-Kwiatkowska³⁸. Młodziutki Lechoń zatem od początku swoich doświadczeń lekturowych świadomy jest obydwu nurtów w obrębie współczesnej mu literatury. Uleganiu czarowi melancholijnych wierszy towarzyszy widoczne w juveniliach przekonanie o konieczności przezwyciężenia inercji. Patronem tych tendencji w tomie *Po różnych ścieżkach* zostaje wybrany Leopold Staff, adresat dedykacji książki i wiersza *Do Leopolda Staffa*:

³⁷ Por. J. Baculewski: *Poezja programowa wczesnego pozytywizmu*. W: *Obraz literatury polskiej*. Seria 4: *Literatura w okresie realizmu i naturalizmu*. T. 1. Red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki. Warszawa 1965, s. 212–213.

³⁸ M. Podraza-Kwiatkowska: *Somnambulicy...*, s. 67.

Za to, żeś jest poetą woli, siły, czynu,
Że o jutrze promiennym wśród życia śniesz mroków,
Naród Ci zasłużony da wieniec wawrzynu
I w rządzie narodowych postawi proroków.

[Do Leopolda Staffa, PZ, 473]

W przytoczonym fragmencie leksyka Staffowska: „wola”, „czyn”, „siła”, występuje obok stylistyki pozytywistycznej: „promienne jutro”, „życia mroki”, „wieniec wawrzynu”, „prorocy”. W wierszu *Ludziom* – o wyraźnie pozytywistycznej proveniencji – spotkamy podobne motywy:

Idźcie w szeroki świat z pochodniami
I rozświetlajcie ciemności mroki,
Niech was nie straszy, żeście dziś sami,
Albowiem przyjdą nowe proroki.

[*Ludziom*, PZ, 442]

Wygląda na to, że heroiczna propozycja poetycka Staffa oraz pozytywistyczna ideologia występują w juveniliach Lechonia na tym samym poziomie i pełnią podobną funkcję, wskazują mianowicie drogi wyjścia z modernistycznej inercji. Do takiej anachronicznej interpretacji roli motywów pozytywistycznych skłania także tok wywodu w analizowanym wcześniej wierszu *Po nowe życie*, gdzie w sposób wyraźny spotykają się stylistyka młodopolska i pozytywistyczna.

Dla młodego poety obydwie te tradycje istniały prawdopodobnie równolegle. Nie mógł uczestniczyć ani w rozczarowaniach pozytywistów, ani w sporze pokoleń modernistów z braćmi starszymi³⁹. Do obydwu propozycji podchodził jak do tradycji zastanej. Spotkanie z modernizmem było wynikiem doświadczeń lekturowych, fascynacji młodopolską nastrojowością sprzyjały skłonności psychiczne chłopca. Natomiast na wchłonięcie tradycji pozytywistycznych niewątpliwie wpływ miała atmosfera domu rodzinnego Leszka Serafinowicza. Obecności ideałów pokolenia postyczniowego w świadomości poety patronował – oprócz autorytetu literatury – także autorytet rodziców, ich postaw wychowawczych. Po latach poeta tak będzie wspominał matkę i ojca:

Ponieważ oboje nie odgrywali nigdy żadnej naczelnej roli, nie sprawowali urzędów, nie osiągnęli zaszczytów – więc właśnie na ich życiu

³⁹ Na temat tego sporu zob. K. Wyka: *Modernizm polski...*, s. 113–124.

mogłem nauczyć się prawdy o owym chyba najbardziej niezwykłym pokoleniu polskim – jakim była inteligencja warszawska na przełomie wieku, dziedziczka zarazem pozytywizmu i powstania. Mogłoby się bowiem wydawać, że ów świat codziennego poświęcenia, religijnego kultu wiedzy, ewangelicznej pogardy dla pieniądza – który znamy z powieści Żeromskiego albo z życiorysu pani Curie – był to zakon ludzi wybranych, ale przez to właśnie wyjątków wśród społeczeństwa. Otóż, tak jak mój ojciec i moja matka żyli niemal wszyscy ich przyjaciele i znajomi, których widywałem w naszym domu, i właściwie poza moimi wujami-utrącającymi [...] nie znalazłem innych.⁴⁰

Gdy do tego wspomnienia dołączymy informacje o ojcu – Dionizym Władysławie Serafinowiczu, buchalterze przez całe życie pochłoniętym pracą społecznikowską⁴¹, i matce – Marii z Niewęglowskich, nauczycielce, także stale zaangażowanej w działalność społeczną⁴² – nie będzie ulegało wątpliwości, że w domu państwa Serafinowiczów panowały tradycje pozytywistyczne. Leszek niemal codziennie ich doświadczał, nie powinno zatem dziwić, że wśród literackich patronów jego debiutu – oprócz poetów młodopolskich – znalazł się Adam Asnyk.

Dla młodziutkiego autora ideały pozytywizmu nie straciły swej aktualności i warte były kontynuacji. W wierszu *Duchom* czytamy znamienne wyznanie:

Duchom tych wszystkich, którzy patrzą z nieba,
Którzy nas chcieli w lepsze światy wieść,
Których pomocy dzisiaj nam potrzeba –
Wicczysty hołd i cześć!

[*Duchom*, PZ, 443]

Idea ponadpokoleniowej łączności wyznawców wspólnych prawd powróci w wierszu *Błogosławiony*:

Błogosławiony poprzez pokolenia –
Kto światło prawdy zapala w ciemności,
Kto mgły skłębione rozprasza wśród cienia,
Kto nowe gmachy buduje z nicości.

[*Błogosławiony*, PZ, 452]

⁴⁰ J. Lechoń: *Dziennik*, III, s. 60.

⁴¹ J. A. Kosiniński: *Album rodzinne...*, s. 100–104.

⁴² Ibidem, s. 149–150.

„Lepsze światy” i „nowe gmachy” łączą się z optymistycznym przekonaniem o możliwości przekształcenia świata. Julian Ochorowicz w programowym wierszu, przyjętym przez Aleksandra Świętochowskiego jako pozytywistyczna „oda do młodości”, pisał:

Naprzód! Przed nami świat do zdobycia:
Nadziei tysiąc – zawodów tysiąc.⁴³

O programowej poezji pozytywizmu, na przykładzie wiersza Ochorowicza, Hanna Filipkowska pisze:

[...] dominował [w niej – J. K.] motyw marszu, pochodu zdyscyplinowanych piechurów, którzy odrzucili swe partykularne marzenia, radości, cierpienia, w imię przyspieszenia i wyrównania tempa wspólnych kroków. Kierunek prowadzi naprzód lub w górę, wprost do celu, metaforycznie raczej i niezbyt precyzyjnie określonego, ku jakiejś odległej granicy lub wysokiemu szczytowi, gdzie uczestnicy pochodu mieli zatknąć sztandar postępu i drogę zakończyć po zwycięskim pokonaniu wszelkich przeszkód.⁴⁴

Motyw pozytywistycznego marszu podejmuje wiersz Lechonia *Pochodnie zgasy*:

Do celu! Do celu!
Bo cienie i mroki
Serc twardych zwyciężyć nie mogą.
Więc naprzód, rycerze! Więc naprzód, proroki!
Przed siebie wciąż prostą iść drogą.
[*Pochodnie zgasy*, PZ, 466]

Imperatyw marszu osadzony zostaje w scenerii nocy modernistycznej:

Noc ciemna. Gwiazd nawet nie widać i nieba,
Świat cały okryty żalobą,

która ewokowałaby raczej samotne wędrówki i błąkanie się zagubionych dusz niż postępowy marsz ku nie do końca określönemu celowi. Kolejne spotkanie stylistyki modernistycznej i pozytywistycznej ma

⁴³ J. Mohort [J. Ochorowicz]: *Naprzód*. W: *Obraz literatury polskiej...*, s. 222. Zob. także: J. Baculewski: *Poezja programowa...*, s. 212.

⁴⁴ H. Filipkowska: *Tłumacze i wędrownicy. W: Młodopolski świat wyobraźni...*, s. 12.

również charakter retorycznego chwytu. W stylistyce retorycznej odnajdują się więc eksklamatywny i wyliczeniowy wiersz *Duchom*, realizujący klasyczną trójkową zasadę kompozycji, oraz utwór *Błogosławiony*, w którym zasada enumeracji została podporządkowana conceptowi ośmiu błogosławieństw. Tutaj wypowiedź jest długim, złożonym podrzędnie zdaniem, przypominającym okres retoryczny; po wyliczeniu warunków błogosławieństwa, zostaje w poincie określona nagroda, będąca jego zwieńczeniem. „Błogosławionym” w istocie rzeczy okaże się działacz-pozytywista, jego nagrodą zaś będzie ludzka wdzięczność:

Błogosławiony poprzez pokolenia –
Kto światło prawdy zapala w ciemności,
Kto mgły skłębione rozprasza wśród cienia,
Kto nowe gmachy buduje z nicości.

Błogosławiony ten, kto święcie wierzy,
Że dzień nadejdzie świata odrodzenia,
Kto światło wiary wśród maluczkich szerzy,
Pomiędzy wszystkich wiedzę rozprzestrzenia.

Błogosławiony niech będzie na wieki,
Kto wszystkich kocha, każdemu współczuje,
Bo ten, któremu udzielił opieki,
W swoim mu sercu pomnik wybuduje.

[*Błogosławiony*, PZ, 452]

Ochorowicz spuentowałby to następująco:

Nasza modlitwa – to wiekuiste
Łączne miłości z wiedzą działanie.⁴⁵

W juveniliach Jana Lechonia takie właśnie modlitwy pozytywisty, napotyamy w sąsiedztwie wyznań młodopolskiego nastroju. Ich tematem jest nie tyle pozytywistyczny światopogląd, ile jego część – etyka. Język wierszy powtarza stereotypowe frazy pozytywistycznej publicystyki, faworyzuje przydawkę dopełniaczową⁴⁶ („sztandar pra-

⁴⁵ J. Mohort [J. Ochorowicz]: *Napród...*

⁴⁶ „Szczególne faworyzowanie w liryce pozytywistycznej jest [...] zestawienie metaforyczne z przydawką dopełniaczową.” Zob. M. R. Ma y e n o w a: *Język liryki pozytywistycznej*. W: *Pozytywizm*. Cz. 1. Oprac. H. Markiewicz, M. Janion i inni. Wrocław 1950, s. 537.

cy”, „życia okręty”, „wieniec zgody”, „światło prawdy”, „światło wiary”⁴⁷) i organizuje struktury silnie zretoryzowane. Wzorem liryki, do której nawiązuje, Lechoń-„pozytywista” chętnie pozostaje w kręgu określeń abstrakcyjnych: „prawda”, „wiara”, „wiedza”, „praca”⁴⁸.

Symbioza modernizmu z pozytywizmem nie jest rzeczą tak nie-spotykaną, jak mogłoby się wydawać. Tym bardziej, że u podstaw zarówno jednego, jak i drugiego światopoglądu leży swoista niekonsekwencja. Kazimierz Wyka pisał:

Pozytywizm polski posiadał dwoiste oblicze. Oficjalnie był on doktryną optymistyczną, aktywistyczną, nawołującą do realizmu społecznego w sztuce, oficjalnie wierzył w naukę, postęp, nie poddawał się zwątpieniom, ale przecież u podstawy pozytywizmu spoczywał naturalizm filozoficzny o zupełnie innym, pesymistycznym wyglądzie.⁴⁹

Dwoistość tę akcentuje także Teresa Walas, pisząc o palimpsestowym charakterze światopoglądu pozytywistyczno-naturalistycznego, który stanowić ma ramę dla dekadentyzmu⁵⁰. Wpływy naturalizmu na tę świadomość są aż nadto znane i oczywiste⁵¹. Swoją dwoistość posiada także Młoda Polska, która równolegle, obok nurtu dekadentckiego konsekwentnie rozwija w literaturze nurt heroiczny. Ten drugi w równym stopniu żywi się metaforą militarną, co eksploatuje metaforyczne propozycje nawiązującej do pozytywizmu ideologii pracy⁵². Maria Podraza-Kwiatkowska przestrzega wprowadzie przed uproszczonym, Feldmanowskim traktowaniem jej rozszerzania się jako kontynuacji pozytywizmu, wskazując na inne, nowsze inspiracje⁵³,

⁴⁷ Por. *ibidem*, s. 510–511, 541.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 541.

⁴⁹ K. Wyka: *Modernizm polski...*, s. 34.

⁵⁰ T. Walas: *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*. Kraków–Wrocław 1986, s. 32–44.

⁵¹ „Młoda Polska była bardziej naturalistyczna niż właściwy naturalizm polski” – pisze Kazimierz Wyka. Zob. *Idem: Modernizm polski...*, s. 38 i nast.

⁵² Por. M. Podraza-Kwiatkowska: *Homo militans...*, s. 117–146.

⁵³ *Ibidem*, s. 143: „Traktowanie ideologii pracy, mądrości, wynalazczości jedynie jako kontynuacji pozytywizmu było oczywiście uproszczeniem. Doszły tu nowe inspiracje. Trzeba wśród nich wymienić przynajmniej Georges’a Sorela, głoszącego heroizm pracy i wynalazczości. Najważniejszą jednak wydaje się – pierwotna w stosunku do Sorela – Bergsonowska koncepcja *homo faber*.”

jednak poza sferą wątpliwości pozostaje swoiste spotkanie propozycji pozytywistycznej i młodopolskiej w heroicznym nurcie tej literatury.

Optymizm i pesymizm, aktywność i postawa bierna występują obok siebie w twórczości literackiej obu epok. Ich współobecność we wczesnych wierszach Jana Lechonia nie powinna w tym kontekście dziwić. Jego młodzieńcza świadomość, w której sumują się różne propozycje światopoglądowe, jest niejako odbiciem niejednoznacznej świadomości epok, stanowiących najbliższą chronologicznie tradycję kulturową poety. Istnieje także drugi kontekst, rzucający pewne światło na owe bezkolizyjne spotkanie różnych tradycji i elementów światopoglądowych w juveniliach Lechonia. Jest nim późniejsza twórczość autora *Arii z kurantem*. Edward Balcerzan skłonny jest widzieć w niej najbardziej zdeklarowany przykład oferty tradycjonalistycznej w poezji polskiej⁵⁴. Zapowiedź owej późniejszej deklaracji odnaleźć można już w wierszach wczesnych. *Cmentarz* [PZ, 469] łączy w sobie nawiązanie do poezji grobów i powtórzenie romantycznej miary wierszowej z postulatem pozytywistycznym:

Omijajcie cmentarze, bo z grobów powionie
Trupi bezwład, co w duszę niby jad się wsący
I znamię nieboszczyków włoży wam na skronie.
I braterstwem was ducha z trupami połączy.

[.....]

Świętymi relikwiami ubierzcie ołtarze,
Lecz ołtarze niech będą wasze, wielkie, nowe,
Niechaj nowa ofiara dawne grzechy zmaże,
Niech tryumfu pieśń zgłuszy odgłosy grobowe.

Stylistyka romantyczna oraz jej kontynuacja w poezji Adama Asnyka:

Musisz porzucić kształt przeszłości zgniły,
Na którym teraz robactwo się pasie.

[Asnyk: *Nad głębiami* XXX, PZ, 635]

– sąsiaduje tutaj z retoryką programów pozytywistycznych:

⁵⁴ E. B a l c e r z a n: *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. 2: *Ideologie artystyczne*. Warszawa 1988, s. 132–137.

Każda epoka ma swe własne cele
I zapomina o wczorajszych snach.

– i ich zaleceniami:

Ale nie depczcie przeszłości ołtarzy,
Choć macie sami doskonalsze wznieść.
[Asnyk: *Do młodych*, PZ, 499]

Elementom romantycznym i pozytywistycznym w wierszu towarzyszy nawiązanie do młodopolskiego „snu o potędzie”:

Obok trumien królewskich przechodźcie z pokorą,
Lecz pomni, że wokoło wre szalone życie,
Bo inaczej wam trupy część duszy zabiorą,
Bo inaczej czyn w sobie żelazny uśpicie.
[Cmentarz, PZ, 469]

Stosunek do tradycji w świetle przytoczonego wiersza ujawnia swoją ambiwalencję. Określa ją z jednej strony wyrażony *explicite* postulat odrzucenia „trupiego bezwładu” przeszłości, a z drugiej – zawarta *implicite* w kształcie wiersza próba ocalenia elementów tradycji romantycznej, pozytywistycznej i młodopolskiej w bezkolizyjnym połączeniu. Elementy różnych porządków kulturowych i stylistycznych sytuują się niejako na tym samym poziomie, jako tradycja zastana, rekwizytornia, z której w zależności od potrzeb można czerpać w sposób dowolny. Od różnic poetyki ważniejsza okazuje się możliwość połączenia tychże elementów w jedną literacką wypowiedź. W budowie wiersza zatem jego retoryka utajona, akcentująca ciągłość tradycji, przeciwstawia się jawnej retoryce trybu rozkazującego.

„Idzie wiosna – życie”

Wojna wyzwala postawy sprzyjające kultowi tradycji. Potęguje tradycjonalizm poezji – przedtem peryferyjny lub zgoła utajony. Mówi wprost: nie ma czasu na rozpatrywanie wcześniejszych rozdarć kultury.

– pisał Edward Balcerzan⁵⁵, mając na myśli głównie zagrożenie bytu narodowego i zagładę tradycji, którą wojna w sposób nieunikniony z sobą niesie. Młodzieńcze tomiki Jana Lechonia ukazują się w latach 1913 i 1914, a więc w przededniu Wielkiej Wojny. Fakt ten nie pozostaje bez znaczenia dla problematyki i kształtu stylistycznego wierszy. Literatura polska lat poprzedzających wybuch I wojny światowej jest trzecim ważnym kontekstem Lechoniowego debiutu. Po roku 1905 bowiem mamy do czynienia z nasileniem i uwyrażnieniem nurtu heroicznego Młodej Polski. Píše Irena Maciejewska:

Poezja lat porewolucyjnych, tak jak i proza [...] wyraża i zarazem współtworzy nowy stan świadomości społecznej, ujawniający się m.in. w organizowaniu uroczystości z okazji kolejnych rocznic historycznych. Współtworzy go, jak proza, przez podejmowanie tematyki i problematyki społeczno-narodowej [...]. Współtworzy go także przez generalny przyrost problematyki, tematyki i także metaforyki militarnej.⁵⁶

W syntezie literatury Młodej Polski, pióra Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, czytamy:

Przecucie niepodległości, troska o przyszły kształt Polski, zachęta do doskonalenia się i czuwania wobec nadchodzących zmian – te motywy przewijają się w latach poprzedzających I wojnę światową u wielu poetów.⁵⁷

Powrót liryki patriotycznej, przekonanie o ciągłości tradycji walk narodowowyzwoleńczych, powrót tradycji w literaturze „na przedpolu Wielkiej Wojny” wiąże się w wyjątkowej polskiej sytuacji nie z poczuciem zagrożenia, lecz z nadzieją na odzyskanie narodowego bytu. Wezwanie z wiersza *Cmentarz* [PZ, 469]:

Niechaj nowa ofiara dawne grzechy zmaże,
Niech tryumfu pieśń zgłoszy odgłosy grobowe.

⁵⁵ Ibidem, s. 133.

⁵⁶ I. Maciejewska: *Revolucja i niepodległość. Z dziejów literatury polskiej lat 1905–1920*. Kielce 1991, s. 119.

⁵⁷ M. Podraza-Kwiatkowska: *Literatura Młodej Polski*. Warszawa 1992, s. 104.

– jest świadectwem tej nadziei i przeczucia momentu dziejowego. W kontekście historii „nowa ofiara” wydaje się całkowicie jednoznaczna, a „czyn żelazny” przestaje być wyłącznie reminiscencją Staffowskiego mocarza, lecz oznacza powrót metaforyki militarnej, tak charakterystycznej dla tamtych czasów. Nawiązaniu do tradycji towarzyszy przeczucie końca „czasu grobów”.

W juveniliach Jana Lechonia odnajdujemy wiele sygnałów symbolicznego budzenia się ze snu niewoli. Jego wyrazem są różnego rodzaju głosy przeszłości:

Czy pamiętacie? To dźwięk jest stary,
To nasza przeszłość tak pięknie śpiewa,
W nowe melodie skuły dźwięk czary
I dziś go słysząc w polu, pod strzechą;
Jego tonami gadają drzewa –
To echo.

[*Echo*, PZ, 441]

Stukiem pucharów przeszłość do nas gada,
Z pieśni oblicze jej mgliste wyziera,
Z starych pamiątek jej twarz patrzy błada,
Z zbroi powstaje widmem bohatera.

[*W takt poloneza*, PZ, 447]

Ireneusz Opacki w inspirującym studium o *Karmazynowym poemacie* sytuuje go w kontekście poezji niepodległościowej lat 1914–1918. Wskazane w tej pracy cechy, charakteryzujące lirykę patriotyczną czasów I wojny, okazały się niezwykle przydatne w trakcie omawiania heroicznego nurtu juveniliów Lechonia⁵⁸. Świadczy to o znacznej konwencjonalizacji zarówno tej liryki, jak i debiutu autora *Karmazynowego poematu*. Jest także dowodem na przynależność jego tuż przedwojennych wierszy do tego samego kręgu literatury, którego rozkwit przypadnie na czasy Wielkiej Wojny.

W wierszu *W trzech izbach* do katalogu „dziwnych głosów” dołącza „złoty róg” z *Wesela* Wyspiańskiego, silnie obciążony patriotycznymi i narodowowyzwoleńczymi konotacjami:

Do piersi chłopca mocno przypięty,
Dziwną piosenkę gra złoty róg.

[*W trzech izbach*, PZ, 455]

⁵⁸ I. O p a c k i: *Dramat narodowej wyobraźni...*, s. 170–185.

Jego dźwięk jest sygnałem zakończenia czasu narodowej martwoty, przzerwania chocholego tańca. W liryce niepodległościowej stanie się on motywem obiegowym. Pisze Ireneusz Opacki:

Odżywa motyw Złotego Rogu, który – zgubiony w *Weselu* – odnajduje się, przechodząc do poezji niepodległościowej jako jeden z najczęściej powtarzanych motywów: tym razem gra, a śpiący w Tatrach rycerze budzą się.⁵⁹

W wierszach wczesnych Lechonia czytamy:

A nas dochodzą echa z Tatr,
Dochodzi dziwne granie.

[*Po nowe życie*, PZ, 446]

Dzisiaj serce żarem bucha,
Bo z Tatr przysła nam otucha.

[*Do Kazimierza Tetmajera*, PZ, 454]

Wszystko zdaje się wskazywać na to, że nadchodzi nowa epoka w dziejach narodu. Teraźniejszość odnajduje na nowo kontakt z przeszłością. Zewsząd słychać sygnały „przebudzenia”:

Ha! Zadrzała opoka, wałą się granity,
W lasach leżą zwalone tysiącletnie sosny,
Tkanina chmur brunatnych przysłania błękity.

Ha! To gromy – zwiastuny przybywania wiosny.

Wciąż wałą się kamienie, wciąż padają drzewa,
Widać odbłask błyskawic, słychać gromów wycie.

Trwajcie, glazy! Za chwilę świat się roześpiewa.
Wstawajcie, martwe drzewa. Idzie wiosna – życie.

[*Gromy*, PZ, 474]

Przedstawienie gromów, zapowiedzi wiosennej burzy, mieści się w zakresie tematycznym i stylistyce tendencji odrodzeńczych w poezji Młodej Polski. Przewycięzanie inercji symbolizuje, zdaniem Marii Podraży-Kwiatkowskiej,

albo obraz związany z mitem eleuzyńskim: wzrost ziarna, po uprzednim zakopaniu go w ziemi, albo nawiązanie do cyklicznych powro-

⁵⁹ Ibidem, s. 176.

tów poprzez eksponowanie wiosny, albo wreszcie obraz zjawisk atmosferycznych, powodujących użyźnianie jałowej ziemi. Do owych zjawisk należy – jako pierwszy zwiastun – wiatr, orkan. Zapowiada on zmianę pogody, burzę z piorunami, która oczyszcza „ciężką atmosferę” i przynosi życiodajny deszcz. (Przywołanie sił, takich jak orkan i pioruny, a więc sił o podwójnym, niszcząco-regenerującym walorze, jest wysoce znamienne. Wszystkie przecież mity i obrzędy związane z odradzaniem się przyrody, z urodzajem, posługują się taką opozycją, aż do opozycji śmierć – zmartwychwstanie włącznie).⁶⁰

Symbole odrodzenia sił witalnych w liryce lat poprzedzających I wojnę światową przejmują dodatkową konotację narodowowyzwoleńczą. Wiosna, świt, przebudzenie tracą swoje znaczenie dosłowne, funkcjonują niemal wyłącznie w kręgu skojarzeń patriotycznych i wolnościowych. W latach wojny:

[...] ta „kluczowa” frazeologia niemal bez reszty ogarnia omawianą poezję – tak, że cytowane słowa nigdy nie występują w swoim potocznym, normalnym znaczeniu: potoczny staje się ich sens metaforyczny.

– pisze Ireneusz Opacki⁶¹. Jest to oczywiste nawiązanie do tradycji romantycznej, powtórzenie jej metaforycznego kodu⁶².

„Wiosna – życie” z wiersza Lechonia nie oznacza zatem jedynie przebudzenia z modernistycznej inercji, to przede wszystkim zapowiedź i przecucie niepodległości. Po wojnie autor wiersza zbuntuje się przeciwko jednoznacznej, patriotycznej konotacji „wiosny”. Słynne zawołanie w *Herostratesie*: „A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę” – stanie się polemiką nie tylko z tradycją romantyczną, ale także z sobą samym sprzed kilku lat.

Ze sfery zjawisk natury pochodzi także konwencjonalna metafora „świtu”, szczególnie często przywoływana w Lechoniowych juveniliach, równie jednoznaczna jak „wiosna” i „przebudzenie”:

⁶⁰ M. Podraza-Kwiatkowska: *Pustka – otchłań – pełnia...*, s. 68–69.

⁶¹ I. Opacki: *Dramat narodowej wyobraźni...*, s. 181.

⁶² Pisz o tym Z. Kłoch: *Poezja pierwszej wojny. Tradycja i konwencje*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986, s. 61: „Symbolika pór roku [...] do języka poetyckiego trafia z folkloru, w romantyzmie – choć z pewnością używana była już wcześniej – uzyskuje rolę wtórnego słownika, służącego do wyrażenia narodowych nadziei związanych z walką o niepodległość. W tej właśnie roli symbolika pór roku zostaje przejęta przez poezję wojenną.”

Hej, siewaczu, pracuj dalej,
Bo się świt przyszłości pali,
[Siew, PZ, 448]

W jakimś przedziwnym idziem zapomnieniu,
W punkt nieuchwytny wszyscy zapatrzeni,
Niby w jutrzeńkę, która się rumieni,
Idziemy razem. Ramię przy ramieniu.
[Polonez, PZ, 461]

Aż ktoś nowymi szlaki popchnie bryłę starą
I na wschodzie jutrzeńkę nadziei zapali.
[Płyną godziny, PZ, 475]⁶³

Symbolika nadchodzącego po nocy świtu, podobnie jak symbolika pór roku, jest przecuciem porządku świata, powrotem do harmonii, przekonaniem o konieczności zamknięcia się koła historii.

Metaforę „świtu” odnosi także poeta do zadań nowej, przyszłej poezji:

Trzeba naród wykąpać w pięknie własnej duszy,
Trzeba światło mu jasne zapalić na wschodzie,
Trzeba mówić, że gmach się zła, podłości kruszy,
Trzeba głośno zawołać: „Zwyciężaj narodzie!”
[Do Leopolda Staffa, PZ, 473]

Moment dziejowy skłania do sięgnięcia nie tylko do romantycznego słownika, ale także do koncepcji poezji pozostającej w służbie narodowych obowiązków. To nawiązanie jest konieczne po to, aby zachować ciągłość tradycji kulturowej. Nadchodzi bowiem czas spełnienia romantycznych marzeń o wolności. Przecucie młodego poety graniczy niemal z pewnością zwycięstwa. Sygnałem triumfalnego powrotu tradycji romantycznej w liryce niepodległościowej jest także odrodzenie romantycznych mitów osobowych: księcia Józefa Poniatowskiego, Kościuszki⁶⁴. W juveniliach Jana Lechonia znakiem obecności romantycznego mitu jest postać Napoleona, pojawiająca

⁶³ Na marginesie przytoczonych cytatów warto zwrócić uwagę na wyraźne nawiązania do *Ody do młodości* Adama Mickiewicza: „jutrzeńka”, „Idziemy razem. Ramię przy ramieniu”, „nowymi szlaki popchnie bryłę starą”. To jeszcze jeden dowód układania wierszy przez młodego Lechonia z gotowych rekwizytów poezji dawnej, na podstawie autorytetu dziewiętnastowiecznej literatury.

⁶⁴ Por. I. O p a c k i: *Dramat narodowej wyobraźni...*, s. 172.

się w obu tomikach⁶⁵. W wierszu *Do Napoleona* wyznaniu kultu dla cesarza towarzyszy romantyczna motywacja:

Lecz za to, żeś nam dał iskrę nadziei.

I żeś pozwolił umrzeć dla idei

[*Do Napoleona*, PZ, 450]

Pogarda dla śmierci i entuzjazm walki za cesarza powracają w tomiku *Po różnych ścieżkach*. O zamieszczonym tam wierszu *Z sonetów napoleońskich. Do boju!* utrwaliła się opinia, że jest to najlepszy artystycznie młodzieńczy utwór Jana Lechonia⁶⁶. W sugestywnym obrazie przedbitewnej parady wojsk przed Napoleonem młody poeta zawarł idealistyczne przekonanie o aktualności romantycznej postawy wobec walki i śmierci. Tytułowe wezwanie: „Do boju!” – w kontekście zbliżającej się wojny staje się nakazem chwili. Retoryka nakazu wzięcia udziału w wydarzeniach historii obecna jest w juveniliach Jana Lechonia tak samo, jak retoryka konwencjonalnej metafory:

Hej, siewaczu, pracuj dalej,

Bo się świt przyszłości pali.

[*Siew*, PZ, 448]

Więc naprzód, rycerze! Więc naprzód, proroki!

[*Pochodnie zgasty*, PZ, 466]

I podobnie jak liryka niepodległościowa czasów wojny przywołuje dwa obiegowe motywy: żołnierza i rolnika⁶⁷.

Wczesna liryka Jana Lechonia, poświęcona problematyce narodowej, odznacza się bardzo wysokim stopniem konwencjonalizacji. Jej zasadnicze cechy zawierają się w modelu liryki patriotycznej okresu I wojny. Nie jest to epigonizm, wszak największy rozkwit tego modelu przypada na lata 1914–1918, raczej – swoisty znak czasów. Juwenilia

⁶⁵ Pisze o tym J. A. K o s i ń s k i: *Jana Lechonia chłopięca fascynacja Napoleonem*. W: *Skamander*. T. 8: *Szkice i interpretacje*. Red. I. O p a c k i. Katowice 1991.

⁶⁶ Por. W. Ł u k s z o: *Debiut poetycki...*, s. 205: „Wiersz *Do boju!* zapowiada *Mochackiego*. Zapowiada i skalą romantycznego uniesienia, i umiejętnością poetyckiego wyzyskania muzycznego motywu, i niezupełnie jeszcze wydobytą, ale immanentnie tkwiącą i dającą znać o sobie siłą poetycką. Po *Do boju!* – *Mochacki* nie jest niespodzianką. Pomost między tymi dwoma utworami dał się przerzucić z łatwością.” Por. także opinię J. A. K o s i ń s k i e g o: *Jana Lechonia...*, s. 53–54.

⁶⁷ Zob. I. O p a c k i: *Dramat narodowej wyobraźni...*, s. 183–184; M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a: *Homo militans...*, s. 117–146.

Lechonia w równym stopniu należą do świadomości literackiej chwili, w której powstawały, jak i są elementem biografii twórczej ich autora. Moment dziejowy i towarzyszący mu powrót tradycji sprzyjają zawieszeniu indywidualizmu pisarskiego. Retoryka nakazu, posługiwanie się konwencjonalną metaforą, jednoznaczność i emocjonalizacja przedstawianego świata są elementami tyrtejskiego modelu poezji. Jego pojawienie się w literaturze każdorazowo wywołuje historia. Wielka Wojna i lata ją zapowiadające sprzyjają dominacji biografii zbiorowej nad biografią indywidualną.

Można na to zagadnienie spojrzeć także inaczej, od strony osobistego zaangażowania młodego poety. Historia, tradycja, literatura stają się wówczas elementami jego intymnej biografii. Po latach Jan Lechoń wspomina atmosferę, w której wyrósł, następująco:

Ówczesne życie Warszawy, która mogła zawsze wykpić się z cenzury i ukryć przed policją – jeśli oczywiście nie chodziło o bomby i rewolwery – było przecież ciężką niewolą, nie tylko przez aktualny ucisk, który bądź co bądź za Mikołaja II zelżał – ale przede wszystkim przez kompleks nabyty, gdy Suworow pod Pragę, gdy Mikołaj I karał pokonaną Warszawę i gdy wieszano na stokach Cytadeli i gnano na Sybir. Dzieci przychodziły na świat ze strachem, poczuciem poniżenia i z pragnienia zemsty, zaszczipionym we krwi rodziców. Przynajmniej ja – mogę to powiedzieć o sobie – bo nie pamiętam czasów, gdy nie wiedział o Kościuszcze, księciu Józefie i Napoleonie. To, co powiedziałem na wstępie o mojej rodzinie, mogłoby wytłumaczyć atmosferę naszego domu wytartym, pompatycznym słowem „tradycja”.⁶⁸

I dalej:

Ale do tej tradycji znów rodzice dodali niewątpliwie własną wolę, aby żyć według niej i w niej nas wychowali. Wolność Polski – był to dla nich, urodzonych po powstaniu, ideał odległy, może nawet nieosiągalny, ale przecież najważniejszy i regulujący ich życie.⁶⁹

A zatem nad debiutem poetyckim Jana Lechonia w równym stopniu ciąży kompleks niewoli, co autorytet literatury i rodzinnego wychowania. W świetle przytoczonych słów nie będzie to żadnym uproszczeniem.

⁶⁸ J. L e c h o ń: *Dziennik*, III, s. 59.

⁶⁹ Ibidem, s. 60.

Poeta w masce konwencji

Juwenilia Jana Lechonia bardzo wyraźnie sytuują się w kontekście trzech tradycji literackich: modernistycznej, pozytywistycznej i romantycznej, przy czym do tego ostatniego wzorca odsyła patriotyczna liryka tzw. międzyepoki. Ciężenie ku tradycji literackiej nie powinno dziwić w przypadku wczesnych, chłopięcych wierszy; dla autora *Po różnych ścieżkach* okaże się jednak ono znaczące. Dojrzały Lechoń pozostanie wierny tradycji, nad indywidualne poszukiwania twórcze przedłoży posługiwanie się znakami literackimi i kulturowymi. Jego język poetycki będzie językiem tradycyjnych norm i rekwizytów poezji dawnej. W młodzieńczych wierszach Lechonia możemy dostrzec te elementy, które dla twórczości dojrzałej staną się podstawowymi wyznacznikami. Tradycjonalizm autora *Arii z kurantem* w juweniliach ma swoje zapowiedzi.

Charakterystycznym rysem Lechoniowej poezji jest szyfrowanie doświadczeń indywidualnych i osobistych wyznań pod maską konwencji. Dobrym przykładem tej tendencji jest motyw smutku i przygnębienia, wyraźny w juweniliach i powracający obsesyjnie w *Srebrnym i czarnym* oraz powojennej twórczości emigracyjnej. Każdorazowo towarzyszy mu kostium kulturowy, akceptowany przez literaturę, eliminujący doświadczenia osobiste na rzecz cech ponadindywidualnych, swoistej literackości przeżyć i emocji. Smutek Lechoniowych juweniliów uwięziony zostaje w konwencji modernistycznej. Konwencjonalizacja zapisu doświadczeń psychicznych pozostanie wyraźną cechą twórczości autora *Marmuru i róży*⁷⁰.

Biografia literacka podmiotu lirycznego wierszy Jana Lechonia każdorazowo sprawia wrażenie biografii oficjalnej, zdominowanej autorytetem literatury i silne *superego* twórcy, które narzucają wyznaniu lirycznemu granice stosowności i intymności. Konwencjonalizacji wyznań osobistych towarzyszy konwencjonalizacja liryki obywatelskiej, tak wyraźnie obecna w juweniliach. Młody Lechoń reprezentuje silny wzorzec postawy obywatelskiej, ukształtowany przez literaturę zaborową i tradycje rodzinne. I tym razem autorytet rządzi jego wyborami lirycznymi. Wiersze Lechonia są zaprzeczeniem

⁷⁰ Na ten temat por. S. S z y m u t k o: *Konwencjonalizacja...*

indywidualizmu, jego poszukiwania twórcze mają charakter retoryczny. Przemawiają w imieniu literatury dawnej, w ramach określonych przez jej zasady i gotowe rekwizyty.

W twórczości Lechonia fascynacja tradycją literacką całkowicie wyparła dążenie do oryginalności. Wartością postulowaną staje się zgoda z tradycją i wierność wobec niej. Wiersze Jana Lechonia zarówno te wczesne, jak i późne są zapisem spotkania wrażliwości twórcy z konwencją literacką, spotkania biografii z retoryką. W juveniliach konwencja zawsze dominuje. Jest ona medium świata wewnętrznego poety i zarazem jego maską. Podwójna rola konwencji widoczna jest także w wierszach dojrzałych. Tu jednak najciekawsze wydają się te utwory, które w retorycznym kształcie zdołają ocalić doświadczenie wewnętrzne.

Rozdział II

Opętanie i retoryka

Wiersze, poemat, cykl

Ostatnie lata Wielkiej Wojny wyznaczają ważny okres w biografii artystycznej Jana Lechonia. Niedawny autor juveniliijnych wprawek, wówczas – w zaskakującym tempie – osiągał dojrzałość twórczą. Dochodził do niej – jak wiadomo – dwiema drogami: jako satyryk i pamflecista, ostro reagujący na rzeczywistość polityczną lat 1917–1918, czego dowodem *Królewsko-Polski kabaret 1917–1918*, oraz jako autor błyskotliwych wierszy, pisanych od 1916 roku, które u progu niepodległości złożyły się na rewelacyjny debiut Lechonia – *Karmazynowy poemat*. Ta druga droga zapewniła mu nieśmiertelność.

Starożytni mawiali, że „podczas wojny milczą muzy”. Istotnie, trudny to czas dla niezależnej wyobraźni i oryginalnych talentów literackich. Presja społecznych oczekiwań wymusza dominację tyrtejskiego modelu wiersza, najbardziej stosownego w sytuacji wielkiej chwili dziejowej. Literatura wyrównuje swój poziom do średniej, panuje w niej konwencja i stereotyp, triumfy święci tradycjonalizm. Milczenie muz nie jest wszakże absolutne.

Wiersze *Karmazynowego poematu* w większości powstały w czasie Wielkiej Wojny. Zanim zostały złożone w książkę poetycką, żyły życiem oddzielnym. Wszystkie ukazywały się najpierw w prasie literackiej, niektóre były prezentowane publicznie przez autora. Do skamandryckiej legendy weszła słynna recytacja *Mochneckiego* na wieczorze inauguracyjnym kawiarni poetów „Pod Pikadorem” 29 listopada 1918 roku. Najwcześniejszy z dojrzałych wierszy Lechonia – *Polonez artyleryjski* – „Pro Arte et Studio” zamieściło już w 1916 roku

(zeszyt 4), najpóźniejsze utwory „karmazynowe” – *Piłsudskiego i Moch-nackiego* – wydrukowano w „Pro Arte” w roku 1919 (kolejno zeszyty 1 i 2). Zanim *Karmazynowy poemat* ujrzał światło dzienne w 1920 roku, wszystkie jego wiersze trafiły do czytelnika bądź słuchacza. Podobnie było z nieco późniejszą *Panią Słowacką*, dołączoną do drugiego wydania tomu. Drukowana pierwotnie w „Skamandrze” (1921, zeszyt 7/9), począwszy od 1922 roku w kolejnych wydaniach zamykała *Karmazynowy poemat*, chociaż jej bytowanie w tomie ma w jakimś sensie charakter dodatku, uzupełnienia, postscriptum. Do tego, co jest powodem takiego wrażenia – wróć niebawem.

Sytuacja wcześniejszego druku prasowego, a następnie zebranie wierszy w tom – pod znamienym tytułem *Karmazynowy poemat* – spowodowały, że omawiane tu utwory zostały obdarzone podwójną egzystencją i wyposażone w podwójny sens. Drukowane w prasie, stanowiły całości zamknięte, odrębne i „samowystarczalne”. Owo osobne egzystowanie wierszy Lechonia z lat 1916–1919 jest ograniczone czasowo i zamyka je data wydania tomu. Zawarta w jego tytule wyraźna dyrektywa autorska nakazuje traktować *Karmazynowy poemat* jako nową, nadrzędną całość. Pojawia się zatem pytania o jej wewnętrzną spójność, o wzajemne powiązania zestawionych wierszy, o nadrzędny wobec nich podmiot i łączący je hipertemat¹, o zamiysł kompozycyjny całości i sens nowego tekstu. Zawarta w jego tytule wskazówka genologiczna nie jest naturalnie ścisłym określeniem gatunku, z którym mamy tu do czynienia. *Karmazynowy poemat* jest w istocie cyklem lirycznym, a więc gatunkiem poematów pokrewnym. Jego forma stanowi konsekwencję ewolucji poematu, polegającą na rozpadzie epickiej, ciągłej formy wypowiedzi za sprawą ekspansji elementów lirycznych². Użycie przez autora określenia „poemat”

¹ Określenie to stosuje w odniesieniu do cyklu lirycznego Wiesława Wańtuch w szkicu *O poetyce cyklu lirycznego*. W: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Red. E. Bałcerzan, S. Wyślouch. Warszawa 1985, s. 61.

² O zjawisku tym pisze I. Opaccki: *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*. W: A. Opaccka, I. Opaccki: *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*. Katowice 1975, s. 70: „I tak, Mickiewicz rozpoczął w polskim romantyzmie drogę cyklu sonetowego, na której ujawniła się największa jego nowość: cykl sonetowy jako romantyczne rozbicie tradycyjnej formy poematowej. Rozbicie, w którym najjaskrawiej ujawniła się tendencja do zmieszania i scalenia struktur różnorodnych i różnogatunkowych. Obszerny zrąb poematu utrzymywał się dzięki cykliczności. Wykończenie zaś kompozycyjne i duże zaautonomizowanie członów cyklu w postaci

w stosunku do cyklu lirycznego nie tłumaczy się tylko bliskością gatunkową tych form³. Jest przede wszystkim gestem odesłania do przeszłości i podkreśleniem jej związku z teraźniejszością. Cykl liryczny Lechonia pamięta o swoich początkach genologicznych, podobnie jak obecna w nim współczesna Polska uwikłana jest w „karmazynową” przeszłość. Nieco archaizujący wydźwięk tytułu tomu *Karmazynowy poemat*, wzmocniony melodią pseudonimu literackiego autora, jest oczywistym ukłonem w stronę tradycji, nawiązaniem do romantyzmu (wtedy – jak wiadomo – nastąpił rozpad tradycyjnej formy poematu⁴), podwójnym podkreśleniem – w warstwie genologicznej i tematycznej – ciągłości „między dawnymi a nowymi laty”.

Połączenie skończonych wierszy w cykl liryczny nadaje im właściwość podwójnej egzystencji. Mogą one występować jako samodzielne całości⁵, jednak złączone w całość wyższego rzędu zyskują znaczenie

zamkniętych »kawalków lirycznych« prowadziło ku daleko większemu ujawnieniu się człowieka wypowiadającego i ku nasyceniu całości różnorodnością konwencji gatunkowych tkwiących w liryce.” Por. także: Z. Z b y r o w s k i: *Rosyjski poemat romantyczny*. Wrocław 1981, s. 154–155; M. T a r n o g ó r s k a: *Poemat międzywojenny. Studium z poetyki historycznej gatunku*. Wrocław 1997, s. 112–117.

³ „Może istotnie samo słowo poemat nie oznacza obecnie żadnego wyraźnego gatunku i podobnie jak rodzajowość jest to raczej element przenikający utwór, szczególna jakość” – zastanawia się Jacek Ł u k a s i e w i c z (*Oko poematu*. Wrocław 1991, s. 316) w książce traktującej o „poematach średnich rozmiarów, wielogłosowych, z dominantą liryczną” (ibidem, s. 308). Wskazywane w jego pracy wyznaczniki „poematowości”: „monumentalizm, syntetyczność, liryczność, związek z szerszą ponadindywidualną problematyką” (ibidem, s. 318) – to wyraźne cechy książki poetyckiej Lechonia. Dodajmy do nich: „silne dziedzictwo romantycznego inwariantu gatunku” (ibidem, s. 333), cechę wielogłosowości ściśle łączącą się ze stylizacją (ibidem, s. 320–323) oraz wielostronny obraz świata, „system wniosków emocjonalnych, dających całościowe wyobrażenie określonych stron życia” (ibidem, s. 318), by nie mieć wątpliwości co do „poematowości” *Karmazynowego poematu*. Również silna łączność z kategorią obrzędu, ujawniająca się w poematach analizowanych przez Jacka Łukasiewicza, w przypadku utworu Lechonia otwiera interesującą perspektywę interpretacyjną. *Karmazynowy poemat* to w jakimś sensie także zapis obrzędu, egzorcyzmowania polskiej duszy.

⁴ Traktuje o tym rozprawa I. O p a c k i e g o: *Z zagadnień cyklu sonetowego...*

⁵ Trafnie pisze o tym Z. Z b y r o w s k i: *Rosyjski poemat romantyczny...*, s. 154–155: „Poemat rozpadł się w najbardziej krańcowej postaci na cykl wierszy połączonych w jedną całość jakąś resztką fabuły i jednością przeżycia lirycznego. Każdy z utworów tworzących cykl mógł jednak występować również jako samodzielnie zakończona całość.” Por. także: M. T a r n o g ó r s k a: *Poemat międzywojenny...*, s. 113.

nieco inne, uwarunkowane wzajemnym oświeceniem. „Kompozycja cykliczna, jak wszystkie teksty o ukrytej spójności, wymaga czytelnika aktywnego, który potrafi wprowadzić odpowiedni porządek” – pisze Wiesława Wantuch⁶. Niewątpliwie ważną dla niego wskazówkę stanowią pierwszy i ostatni wiersz cyklu. Nie jest zatem bez znaczenia, czy *Karmazynowy poemat* zamyka wiersz *Piłsudski* (1920) czy *Pani Słowacka* (1922). Za każdym razem bowiem mamy do czynienia z nieco innym cyklem, ku innej odpowiedzi zmierza pytanie o jego ramę kompozycyjną, trochę inne sensy podkreśla wymowa zakończenia. *Karmazynowy poemat* ma – jak wiadomo – zakończenie podwójne, co powoduje kolejne zagęszczenie znaczeń. Tom Lechonia nie jest z pewnością formą statyczną, nieruchomą, martwą. Myślę, że migotliwość sensów wpisanych w ten niepokojący tekst czeka jeszcze na wiele odczytań.

Wobec tradycji niepodległościowej

Genetyczny związek większości wierszy *Karmazynowego poematu* z okresem Wielkiej Wojny rozstrzygał o jego pokrewieństwie z liryką niepodległościową tamtego czasu. Najsilniej w niej zanurzony był oczywiście *Polonez artyleryjski*, najwcześniejszy z wierszy „karmazynowych”. Ale nie tylko on. „Wyrastała owa poezja z tej połaci obszaru językowego, której granice określiły tendencje niepodległościowe lat 1914–1918” – konstatuje Ireneusz Opacki w kanonicznym studium o *Karmazynowym poemacie*⁷. Afirmacja romantycznego języka i narodowych mitów, odwołania do historii, dziewiętnastowiecznych bitew i bohaterów, konwencjonalne motywy i „wystrój językowy” wierszy, a nade wszystko aktualizacja charakterystycznych dla poezji niepodległościowej wizji Polski – te cechy liryki wojennej odnajdą odbicie w wierszach Lechonia. Skalę ich powiązań z obszarem niepodległościowej poezji przekonująco dokumentuje Opacki. Trzy wizje Polski budowane na podstawie trzech pól semantycznych (po pierwsze –

⁶ W. Wantuch: *O poetyce cyklu lirycznego...*, s. 50–51.

⁷ I. Opacki: *Dramat narodowej wyobraźni*. W: I. Idem: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979, s. 170.

snu, obudzenia i wiosny, po drugie – semantyki rolniczej, po trzecie – świtu) w „karmazynowych” wierszach Lechonia sugestywnie zaznaczają swoją obecność⁸. W przełomowym dla życia narodu momencie nie może dziwić owo nasilenie w literaturze problematyki politycznej i narodowej. Nie dziwi także bagaż emocji, jakie problematyka ta z sobą niesie. Emocje, zapis przeżyć poprzedzają tutaj intelekt. Zarówno w liryce czasów wojny, jak i w wierszach młodego Lechonia nie napotkamy chłodnego, intelektualnego osądu sytuacji. Wizje Polski, charakteryzujące się wspólnotą skojarzeń i wyobraźni, nie przynoszą konkretnych wskazówek czy planów przyszłości. Polska i polskość są w tej liryce problemem emocjonalnym, przedmiotem przeżycia, a nie intelektualnych rozważań.

Język patriotycznych emocji przez cały wiek XIX obrastał w wyobrażenia i wizje, które u progu niepodległości zakrzepły w literacki stereotyp. Ta ich cecha podkreślała wspólnotę doświadczeń narodu i wykształciła wspólny dla nich kod, język wtórnych znaczeń⁹. Świt, wiosna, ziarno, sen – znaczyły przede wszystkim metaforycznie, dopiero w drugiej kolejności dosłownie¹⁰. Ładunek emocji i konwencje wyobrażeń łączą poezję Lechonia z liryką niepodległościową.

Najbliższy tej tradycji jest oczywiście *Polonez artyleryjski* [PZ, 34–35], poetycki opis bitwy pod Kostiuchnowką¹¹. Ten wiersz o silnym odniesieniu aktualnym, włączony w 1920 roku do *Karmazynowego poematu*, staje się zapisem jednego ze sposobów doświadczania polskości. W kontekście całego tomu czyn żołnierski jest możliwością, którą może przybrać relacja człowieka do historii, narodu, ojczyzny.

Polonez artyleryjski realizuje tyrtejski wzorzec wiersza. Przedstawiona w nim wizja świata została zbudowana na podstawie konwencji niepodległościowej liryki romantycznej i poromantycznej, które to

⁸ Ibidem, s. 170–188.

⁹ Por. J. Kryszak: *O poezji polskiej wstępnych lat niepodległości*. W: *Literatura wobec niepodległości. Z problemów kultury polskiej początków II Rzeczypospolitej*. Oprac. A. Borucki. Łódź 1983, s. 74. O „frazelogii kalki” w poezji niepodległościowej i związanej z nią metaforice pisze I. Opaczk: *Dramat narodowej wyobraźni...*, s. 180–185. Zob. nadto Z. Kłoch: *Poezja pierwszej wojny. Tradycja i konwencje*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986, s. 32–42 (rozdział: *Topika niepodległościowa*).

¹⁰ I. Opaczk: *Dramat narodowej wyobraźni...*, s. 180–185.

¹¹ Por. na temat tego wiersza artykuł J. A. Kosinięgo: „*To major Brzoza kartaczami...*” „Tygodnik Powszechny” 1983, nr 14–15.

tradycje odżyły w poezji czasów Wielkiej Wojny. Apoteoza czynu żołnierskiego dokonuje się tu w przestrzeni przemiany kosmicznej:

Raz po raz ziemia jęknie burzą,
[.....]
Na miły Bóg!! Czy ziemia wzdycha?

W przemianie tej eksponowaną rolę odgrywa ogień:

Nie dusi dym i krew nie płami,
I jeno ogień pali.
[.....]
Armatom ognia!! Niechaj dyszą!
Hej! ognia! ognia! [...]

Sakralizacja czynu wojennego przynosi charakterystyczne zderzenie *sacrum* i *profanum*, patosu i codzienności:

Chrzest słać, piekielny chrzest i święty,
Kapłanom przy robocie.

Bitwa z 1916 roku wpisana zostaje w tradycję szczytnych walk o niepodległość Polski, połączona z legendarnym dla Polaków powstaniem listopadowym nadaje „współczesności – imię mitu”¹²:

Jaką grał Bem pod Ostrolęką,
Taką nam zagrać dziś piosenką

Konwencjonalizacji świata przedstawionego dopełniają stereotypowe w liryce niepodległościowej motywy siewu („Siew pada w ziemię szrapnelami”) oraz zmartwychwstania:

Bateria ryknie w głos, gdy chwyci
Wasz szept zmartwychwstający.

Z kolei zawarte w wierszu emocje wpisane zostają w typowy model perswazyjny. Organizuje je poczucie tożsamości zbiorowej, wyrażone

¹² Por. I. O p a c k i: *Dramat narodowej wyobraźni...*, s. 173. Autor pisze o liryce niepodległościowej: „Współczesność otrzymuje imię – mitu. I taką właśnie poezję, poezję mitu, tworzą te wiersze, ogniskujące motywy wszelkich możliwych walk o niepodległość w Polsce. Współczesność, określona tutaj – staje się syntezą wolnościowych dążeń narodu z całego ubiegłego wieku.”

przez konstrukcję „my” lirycznego, deklaracja wspólnego, dość mgliście określonego celu:

Tako się Polska nam rozczudni,
Gdy skwarny przyjdzie czas południ

lekceważenie śmierci: „Pułk się za pułkiem w śmierć przepycha”, oraz poczucie dumy: „To major Brzoza kartaczami w moskiewskie pułki wali!”

Polonez artyleryjski nosi cechy poezji okolicznościowej, skazanej w literaturze na krótkie trwanie. Od zapomnienia chroni go umieszczenie w cyklu lirycznym. Konwencjonalna wizja świata i perswazyjny porządek narzucony emocjom – wyraźne sygnały retoryczności tekstu – nie mają w tomie racji ostatecznej, chociaż miały ją w sytuacji powstania wiersza. Nie są one zasadniczą formą skupienia świata przedstawionego *Karmazynowego poematu* ani esencją postawy jego podmiotu. *Polonez artyleryjski* jako element cyklu lirycznego przynosi zaledwie fragment obrazu świata i definiuje jedynie część patriotycznych emocji, zawartych w tomie. Stanowi wycinek mozaiki obrazującej relację podmiotu i narodowego dziedzictwa.

Karmazynowy poemat pozostaje w kręgu oddziaływania liryki niepodległościowej, lecz się w nim nie zamyka. Poezja patriotyczna czasów Wielkiej Wojny wyznacza tylko jedną płaszczyznę jego odwołań. O kształcie tomu decydują – jak znakomicie wykazał Ireneusz Opacki – elementy trzech nurtów poetyckich: liryki niepodległościowej, śpiewu historycznego i modernistycznego spektaklu¹³, z których każdy wprowadza do cyklu odmienny typ stosunku do tradycji.

Afirmacja aktualizująca – afirmacja uhistoryczniająca – neglizujące zwątpienie: trzy aspekty Lechoniowego poematu, wyznaczające trzy jego kategorie konstrukcyjne, na polach których rozgrywa się poszukiwanie Polski.

– tak syntetycznie podsumowuje swoje rozpoznanie Opacki¹⁴.

Karmazynowy poemat zatem od przypisanej chwili historycznej liryki niepodległościowej odróżnia stopień komplikacji w sferze tematu, refleksji, emocji. Trzy złoża tradycji, aktualizowane w konstrukcji tomu,

¹³ Ibidem, s. 191–192.

¹⁴ Ibidem, s. 192.

dowodzą jego zakorzenienia nie tyle we współczesności, ile w kulturze. Wielość wykorzystywanych odwołań, bogactwo tworzywa otwiera przed nim szansę wewnętrznych napięć, dialogizacji, wieloznaczności. Wiersze *Karmazynowego poematu* w 1920 roku podejmują próbę „podatności na zdradę”, zyskują aspekt uniwersalny. Tom Lechonia staje się wypowiedzią o niejednoznacznych sensach, różnorodność lirycznego tworzywa sprawia, że nie artykułuje on emocji łatwych czy uproszczonych. W komplikacji sensów i splocie emocji tkwi urok tej książki poetyckiej i jej tajemnica. *Karmazynowy poemat* jest rodzajem syntezy, mozaiki, a w pewnym sensie także pastiszu patriotycznych doznań. Stanowi również liryczny zapis niepokojów, rozterek i antynomicznych pęknięć polskiej duszy. Z owego niejednoznacznego splotu wyłania się pytanie o polską tożsamość u progu nowych czasów, podstawowe pytanie tej poetyckiej książki.

Punkt graniczny

Zasadność podjętej w *Karmazynowym poemacie* problematyki ma podwójną motywację, pytanie o tożsamość postawione zostaje w sytuacji dwójako granicznej: w sensie obiektywnym i subiektywnym. Granicę pierwszą wyznacza historia, drugą – biografia. Przełomowy moment w dziejach narodu – odzyskanie niepodległości – zamyka długi okres niewoli, walki i cierpienia, ale zamyka także epokę czarownej poezji, patriotycznych uniesień, zbiorowych fascynacji i mitów. Zamyka to, co znane, oswojone, bliskie. Po drugiej stronie czai się niepewność. Przekroczenie historycznej granicy jest w paradoksalny sposób wyjściem z domu w nowy, nieznaną świat. Wiersze pisane z poczuciem zbliżającego się przełomu, a zebrane w książkę poetycką już z perspektywy jego dokonania, kumulują w sobie intensywność i pełnię doświadczenia granicy, są rejestracją świadomości zawieszonoj między przeszłością a przyszłością, zapisem niejednoznaczności doświadczanego czasu. Zawierają energię i niepokój trudnej sytuacji przejścia, sytuacji zagubienia, niepełnej identyfikacji, poszukiwania dróg, odpowiedzi i rozwiązań.

Zawieszony w przełomowym czasie historii, *Karmazynowy poemat* wyznacza także granicę w biografii twórczej jego autora. Oznacza

kres juvenilijnych wprawek, a początek „prawdziwych wierszy”, jest zdecydowanym sięgnięciem po dojrzałość twórczą. Historia narodu i biografia poety spotkały się tu z sobą w doświadczeniu punktu granicznego, zamknięcia znanego etapu i wkroczenia w nowy, nieznan. *Karmazynowy poemat* zawiera w sobie niepokój owego przejścia, które zarówno w biografii zbiorowej, jak i indywidualnej oznaczało zmierzenie się z problemem wolności i próbę jej oswojenia. Niepokój wynikał z konieczności opuszczenia domu dziewiętnastowiecznej poezji, postaw i przyzwyczajzeń oraz z trudnego pytania o to, co począć w nowych czasach z dwuznacznym dziedzictwem przeszłości – darem i zarazem balastem. Podwójna graniczność debiutu Lechonia sprawia, że pytanie o tożsamość także ma charakter podwójny, dotyczy tożsamości Polaka z jednej strony i samoświadomości poety – z drugiej. Poetycka książka Lechonia spaja dwie perspektywy: narodową i osobistą, będąc wypowiedzią z zakresu liryki obywatelskiej, przynosi zapis prywatnych emocji, poszukiwań i wątpliwości. Za analizą doświadczenia polskości kryje się twarz poety, intymny zapis jego fascynacji i zmagania z przeszłością, poszukiwanie własnej odrębności i poczucie narodowej wspólnoty, pragnienie wolności oraz świadomość uwikłań i ograniczeń. O własnej tożsamości w momencie przełomu dziejowego powiedzieć można tyle, ile jej zawiera się w relacji z Polską, ile wyłoni się z konfrontacji z tradycją. Dziewiętnastowieczny model patriotycznego wychowania, romantyczna i postromantyczna literatura, bolesne uwikłania narodowego losu w historię – wszystko to sprawi, że ważnym elementem dziedzictwa młodego człowieka u progu wolności stanie się utożsamienie jednostki i polskości, poety i Polaka. Niepodległość wskaże mu dwie drogi: albo odrzucenie owego spadku dziejów jako niepotrzebnego już balastu – „Ojczyzna moja wolna, wolna... / Więc zrzucam z ramion płaszc Konrada”¹⁵, albo

¹⁵ A. Słoniński: *Czarna wiosna*. W: *Idem: Poezje zebrane*. [Oprac. A. Kowalczyk]. Wyd. 2. Warszawa 1970, s. 62. Edward Balcera zwraca uwagę, że ów często cytowany w podręcznikowych ujęciach „płaszcz Konrada” jest tyleż własnością bohatera *Dziadów* cz. III, co przywołuje Konrada z *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego. „Słonińskiemu – pisze badacz – w wolnej Polsce jednak obcy jest bohater *Dziadów* i bohater *Wyzwolenia*.” Por. E. Balcera: *Adam Mickiewicz – poeta XX wieku*. W: *Księga Mickiewiczowska. Patronowi uczelni w dwusetną rocznicę urodzin 1798–1998*. Red. Z. Trojanowiczowa, Z. Przychodniak. Poznań 1998, s. 382.

próbę zrozumienia i oswojenia daru przeszłości. Lechoń wejdzie do literatury zdecydowanie naznaczony dziewiętnastowiecznym dziedzictwem. Symboliczne brzmienie jego literackiego pseudonimu oraz znamienny tytuł i problematyka poetyckiego debiutu – wyraźnie związek jednostki i narodu poświadczają. Dla Lechonia niepodległa Polska jawiła się jako problem, a kontaktu ze współczesnością i własnego w niej miejsca szukał poprzez próbę pogodzenia się z widmami przeszłości.

Los indywidualny i los zbiorowy nie przebiegają wobec siebie równolegle, ich wzajemną relację charakteryzuje swoista dynamika przybliżeń i oddaleń, o których przebiegu decyduje historia. Ważne wydarzenia dziejowe – szczególnie te dotyczące utraty wolności lub szans jej odzyskania – konsolidują świadomość społeczną, los indywidualny zbliżają do losu zbiorowego. Polskie doświadczenie ponadwiekowej niewoli wiąże los jednostki z losem narodu niezwykle silną więzią. Konrad – jak wiadomo – narodził się wtedy, gdy umarł Gustaw. Wiek XIX narzucił polskiej świadomości odczucie ojczyzny jako kwestii najbardziej prywatnej i ustalił prymat doświadczeń narodowych nad losem indywidualnym. Romantyczne hasło: „Ja i Ojczyzna to jedno” – zdominowało relację jednostki i kraju. Symboliczna postać Konrada sięga swym panowaniem także w wiek XX. Ważność tej postaci-symbolu stała się przedmiotem zainteresowania jednego z najważniejszych krytyków teatralnych międzywojnia – Wilama Horzycy w książce pod znamiennym tytułem: *Dzieje Konrada*. Słynny, wielokrotnie cytowany jej fragment głosi w patetycznym uniesieniu:

Prawdą tej ziemi – jest Konrad i tajemnicą tego nieba jest Konrad, a dzieje wszystkiego, co się dokonało tu pomiędzy niebem a ziemią, są dziejami Konrada [...]. Komu znane są dzieje Konrada, temu znane są dzieje wszelkiej świętości i wspaniałości jej, i udręczenia, i padania, i wstawania, i wszystko, co kiedykolwiek tu się dokona. Bo on i ojczyzna – to jedno. On, dzieje duszy zbiorowej, bicie zbiorowego serca, piorun zbiorowej myśli – Konrad.¹⁶

Jednym z bohaterów *Dziejów Konrada* uczynił Horzyca Lechoniowy *Karmazynowy poemat*. Tom ten bowiem podjął – po raz kolejny – kwestię związku z ojczyzną jako relacji intymnej, świadczącej o tożsamości postaci. Na tej jakości *Karmazynowego poematu* zaciążyła w sposób oczywisty chwila dziejowa. Mniej oczywista jest natomiast

¹⁶ W. H o r z y c a: *Dzieje Konrada*. Warszawa 1930, s. 9.

jej dwuznaczność. Perspektywa historyczna istotna dla debiutu Lechonia łączy w sobie czas powstawania wierszy i czas, w którym *Karmazynowy poemat* stał się literackim faktem, a zatem dwie strony historycznej cezury. Szczególnie ważna dla jego znaczeń okaże się atmosfera swoistego zawieszenia między jednym czasem a drugim, moment zburzenia jednej formy i oczekiwania na inną, zanurzenie w chaosie między starą i nową epoką. Odpowiedzią na ataki bytu jest pisanie jako swoista autoterapia¹⁷, sięganie po kształt doświadczanego chaosu. Píše na ten temat Walter Hilsbecher:

W czasach, które cechuje silna świadomość wspólna, społeczna (czy też „zbiorowa”), autor, poddając w pisaniu samego siebie terapii, będzie jednocześnie poddawał terapii społeczeństwo. Doznaje on tych samych wrażeń co ono i ma tę samą (tyle że spotęgowaną) potrzebę uwolnienia się od nich poprzez ich wyrażenie. Oczyszczenie, *katharsis*, do którego dąży, stanowi *katharsis* społeczeństwa, które go otacza. Natomiast w czasach społecznego rozbicia, rozkładu, rozproszenia zbiorowej świadomości kurczy się krąg jego wpływu. W krańcowym wypadku – a jest nim społeczeństwo, które składa się już tylko z jednostek, z atomów indywidualnej świadomości – ten wpływ ogranicza się do niego samego. Każdy jest wówczas już tylko lekarzem samego siebie.¹⁸

Wiersze *Karmazynowego poematu* łączą dwie strony granicy. Jedną charakteryzuje silna świadomość społeczna, podmiot reprezentujący zbiorowość, wspólnotę, naród; drugą natomiast – rozproszenie zbiorowej świadomości, pojedynczość, osobność i pogłębiające się osamotnienie człowieka. W 1920 roku wydawać się mogło, że terapia społeczna już się dokonała. Społeczeństwo uzdrowiła historia. Zbiorowość szybko przechodzi w nową epokę, w jej problemy i zadania. Domeną zbiorowości jest aktywność, działanie, nie zaś roztrząsanie przeszłości. Owo przejście ma charakter automatyczny¹⁹, a zatem i powierzchowny.

¹⁷ O pisaniu jako autoterapii człowieka narażonego na „ciągłe ataki bytu” pisze Walter H i l s b e c h e r w szkicu *Pisanie jako terapia*. W: I d e m: *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*. Wybór i wstęp S. L i c h a ń s k i. Przeł. S. B ł a u t. Warszawa 1972, s. 157–169.

¹⁸ Ibidem, s. 169.

¹⁹ Píše Ireneusz O p a c k i: „Po prostu automatycznie zmienił się sens słowa »Ojczyzna« – poczęło ono nie mity narodowe oznaczać, jak w czasach stuletniej niewoli, ale zwyczajny, zwyczajnie ludzki kraj.” (I d e m: *Dramat narodowej wyobraźni...*, s. 159).

Wiersze, zaistniałe przed historyczną cezurą, wychodziły naprzeciw społecznemu zapotrzebowaniu i miały charakter zbiorowej terapii. Wymownym tego przykładem jest *Duch na seansie*. Seans spirytystyczny uleczyć ma zbiorowość (konsekwentne liryczne „my”) z jej dawnych romantycznych snów i owo przejście z przeszłości w teraźniejszość dokonuje się automatycznie, mocą symbolicznego gestu zjawy Słowackiego. Seans powoduje zmianę w zbiorowym widzeniu świata. Dawne zostaje odrzucone, odtąd w postrzeganiu rzeczywistości prym wieść będzie zwyczajne życie:

Którzyśmy Słowa czekali stęsknieni,
Kłosa widzimy ubogie a żytnie,
[.....]
Księcia Józefa konterfekt szcerniały
Na ziemi leży podarty w kawały.
[*Duch na seansie*, PZ, 29]

Terapia okazała się skuteczna i zbiorowość została uleczona.

Karmazynowy poemat powraca do terapeutycznych działań z nowej perspektywy i z właściwym jej nieco większym dystansem. Społeczność odeszła do swoich spraw, na scenie pozostał samotny poeta. Zapisane w tomie zmagania z duchami przeszłości mają już charakter indywidualny, wyrażają prywatne rozterki. *Karmazynowy poemat*, umieszczony po drugiej stronie historycznej granicy, nabiera charakteru lirycznego w pełnym tego słowa znaczeniu. Rzecz dotyczy – powtórzmy za Ireneuszem Opackim – „przeżycia człowieka stojącego oko w oko z polskością”²⁰. W tak sformułowanym temacie zawiera się paradoks jednoczesnej samotności człowieka i niezwykle silnie odczuwanego związku z ojczyzną. Pytanie Konrada z *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego: „Czy jesteś, Polsko – tylko ze mną?”²¹, w Lechoniowym poemacie powróciło z nową siłą²².

²⁰ Ibidem, s. 212.

²¹ S. Wyspiański: *Wyzwolenie*. W: I d e m: *Dramaty*. Tekst oprac. L. Płoszewski. Przypisy oprac. T. Podolska. Kraków 1955, s. 506.

²² Stefan Lichąński kończy swój szkic o międzywojennej poezji Lechonia słowami: „[Poeta – J. K.] osiągnął [...] to, co nie zawsze osiągają nawet może i bogaciej uposażeni przez naturę: miał w swoim życiu moment, kiedy słowami Konrada z *Wyzwolenia* mógł zapytać: »Czy jesteś Polsko – tylko ze mną?« Mógł i miał prawo.” (I d e m: *Dziedzictwo Konradowe*. „Poezja” 1978, nr 11–12, s. 35).

Indywidualna poetycka wrażliwość pozwala dostrzec problem tam, gdzie zdrowy rozsądek nakazuje jego unieważnienie, a relację przeszłości i teraźniejszości sprowadza do prostego mechanizmu odrzucenia i zastąpienia. Postawa podmiotu *Karmazynowego poematu* przywodzi na myśl postawę *stricte* romantyczną: „widzę, oni nie widzą”. Po stronie niepodległości świadomość potrzeby zbiorowej terapii wyobraźni staje się perspektywą jednostki. W sposób jeszcze bardziej wyraźny przybiera formę leczenia samego siebie. Staje się terapią Polaka i artysty, i w tych dwu zakresach oznacza proces poszukiwania tożsamości.

Herostrates i problem tożsamości

Lechoniowe poszukiwanie tożsamości otwiera gest charakterystyczny – sięgnięcie po liryczną maskę. Rozpoczynający *Karmazynowy poemat* wiersz *Herostrates* zapoczątkował korowód postaci literackich i historycznych, którym poeta udzielił głosu w lirycznej wypowiedzi. Dość przypomnieć – z przykładów najbardziej znanych i poświadczających obecność tej metody w całej twórczości Lechonia – wiersze *Jan Potocki*, *Don Juan*, *Pan Twardowski*, *Jan Kazimierz*, *Oedipus Rex*... Wyobraźnia poety w całej swej rozciągłości żywi się lekturą. Sygnałem wywoławczym tej wyobraźni jest biblioteka, przestrzeń tradycji, świadectwo lekturowych doświadczeń.

Przywołanym z nazwiska bohaterom z książek w poezji Lechonia przypadnie rola podwójna. Z jednej strony – jako gotowe elementy – stanowią tworzywo tej liryki, obszar porozumienia wspólny nadawcy i odbiorcy, rodzaj skrótu i kondensacji znaczeń. Ta rola mieści się w horyzoncie retorycznego ukształtowania i oddziaływania wierszy autora *Karmazynowego poematu*. Z drugiej natomiast strony – liryka maski i formy jej pokrewne są u Lechonia sposobem poszukiwania odpowiedzi na pytanie o własną tożsamość, które odbywa się w drodze przymierzania gotowych masek. Fakt, że tak wiele z nich pasuje – budzi niepokój. Oznaczać może bowiem albo bogactwo osobowości autora, albo jej wieczną niedojrzałość, swoistą bezkształtność, proteuszową czy raczej – aktorską naturę. Ta druga rola wskazuje na „egzystencjalny”

horyzont poetyckiej propozycji Lechonia. Dzięki swej podwójnej funkcji biblioteka stanowi punkt przecięcia się dwóch pozornie nie przystających do siebie planów – retorycznego i egzystencjalnego.

Lechoń otwiera swoją dojrzałą twórczość mocnym akordem o prowokacyjnym zabarwieniu. Liryczną maską poetyckiej wypowiedzi czyni Herostratesa, szewca z Efezu, który powodowany żądzą sławy podpalił w 356 roku przed Chrystusem jeden z siedmiu cudów świata – świątynię Artemidy. Działanie starożytnego Herostratesa było nader skuteczne. Przy jednym ogniu udało mu się upiec dwie pieczenie: świątynia spłonęła, a podpalacz zdobył nieśmiertelną sławę, tyle że niechlubną. Jego imię przetrwało w pamięci przyszłych pokoleń i było utożsamiane z człowiekiem, który dla zdobycia rozgłosu popełnia czyn niegodny²³. W poetyce klasycystycznej Herostrates mógł odtąd funkcjonować jako inwektywa.

Bodaj było two imię ukryte przed światem,
Niecnoto, równej sławy godny z Herostratem!
Któryś pierwszy zawiesił, o miaro złej doli,
Powszechną od jednego szczęśliwość swywoli.
Co tysiąc dobrych mężów zbawiennie uradzi,
Przekupny pijanica słowem jednym zgładzi.

– czytamy przykładowo w odzie Stanisława Trembeckiego²⁴. Imię Herostratesa jest tutaj znakiem czytelnym, sygnałem jednoznacznie waloryzowanym. W porównaniu brzemieniennych w skutkach praktyk szlacheckich do czynu szewca z Efezu, które łączy bezmyślne niszczenie oraz targnięcie się na dobro wspólne, nazwa Herostrates ma moc inwektywy.

Być może Herostrates, z racji swego egotyzmu i skrajnego nonkonformizmu, miał szansę zostać bohaterem modernistycznym, czego świadectwem jego obecność w *Żywotach urojonych* Marcelego Schwoba, w roku 1924 przyswojonych polskiemu czytelnikowi przez Leona Schillera²⁵. I tutaj mimo pewnej komplikacji i indywidualizacji rysów

²³ Por. *Mały słownik kultury antycznej. Grecja – Rzym*. Red. L. Winniczuk. Wyd. 2. poprawione i rozszerzone. Warszawa 1968, s. 137–138.

²⁴ S. Trembecki: *Na dzień siódmy września albo rocznicę elekcji*. W: *Idem: Pisma wszystkie*. Oprac. J. Kotł. T. 1. Warszawa 1953, s. 119, w. 165–170.

²⁵ Por. M. Schwob: *Żywoty urojone*. Tłum. L. Schildenfeld-Schüller. Warszawa 1924, s. 9–16. Informację tę zawdzięczam Panu Profesorowi Krzysztofowi Kłosińskiemu.

postaci, efeski szewc pozostał kreaturą mało sympatyczną. Nieco wcześniej jednak polskiej publiczności literackiej przypomniał Herostratesa Lechoń i zupełnie nieoczekiwanie uczynił go nowym bohaterem narodowej mitologii. Młody poeta sięgnął po rekwizyt retoryczny, lecz – jak wiadomo – na tym nie poprzestał. Za jego sprawą Herostrates utracił jednoznaczną waloryzację, a zyskał komplikację wewnętrzną. Zachował przy tym swoją tożsamość, o czym świadczy gest zniszczenia („O! Zwalcieź mi Łazienki królewskie w Warszawie”) oraz jego świętokradczy charakter. Komplikacji natomiast uległy powody jego działania. Herostrates Lechonia nie jest już prymitywnym podpalaczem, staje się postacią ambiwalentną. W istocie jest on maską niejednoznacznych emocji, świadectwem emocjonalnego napięcia towarzyszącego jednostce w czasach historycznego przełomu. Ukazuje on wewnętrzne rozterki człowieka, który sercem i duchem należy do przeszłości, świetnie ją zna, znakomicie się w niej porusza, lecz jednocześnie ma świadomość, że przeszłość ta go więzi, „zamyka mu widok daleki na ścieżaj”, odgradza go od czasu, który nadchodzi. Wobec przeszłości zatem zajmuje on stanowisko ambiwalentne, kocha ją i nienawidzi, bo czy możliwy byłby taki ładunek negatywnych emocji bez poczucia silnego emocjonalnego związku?

Ireneusz Opacki w Lechoniowym *Herostratesie* dostrzega rysy tragiczne. Jego interpretacja silnie akcentuje czas powstania wiersza i niejednoznaczność bohatera wiąże z sytuacją polityczną roku 1917, w której zaborcy podejmują próbę wykorzystania polskich mitów przeciwko Polakom, proklamując dla nich buforowe państewko i jednocześnie ogłaszając odezwy poborowe. W tej sytuacji bohater Lechonia „niszczy [...] to, co sam kocha, i niszczy z miłości do narodu. To Herostrates tragiczny prawdziwie.”²⁶ Tak odczytana postać nabiera cech prometejskich. U podstaw gestu zniszczenia nie stoi już pusta sława, lecz dobro ogółu, wybór niemożliwy, poświęcenie i ofiara. Wydaje się jednak, że z perspektywy roku 1920 takie rozumienie figury Herostratesa traci swoją czytelność. Po stronie niepodległości Herostrates pozostaje nadal sugestywnym znakiem, lecz przywołuje nieco inne emocje. Pisze Marian Tatara:

²⁶ I. O p a c k i: *Od „Karmazynowego poematu” do „Wolności tragicznej”*. (Problematyka mitów narodowych w poezji Skamandra – zarys). W: „Prace Historycznoliterackie”. T. 10: *Studia romantyczne*. Red. I. O p a c k i. Katowice 1978, s. 15.

I tak *Herostrates* jest często uznawany za utwór wyjątkowo trafnie charakteryzujący stosunek młodej literatury do problematyki patriotycznej i społecznej tuż po odzyskaniu niepodległości. „A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę” – to jeden z obiegowych cytatów, mających wskazać istnienie powszechnej tendencji do odrzucania obowiązków ciążących na literaturze polskiej w dobie rozbiorów. Tego typu odczytanie wiersza prowadzi w konsekwencji do nierzadko spotykanego sądu, że między *Herostratesem* a resztą zbioru istnieje wewnętrzna sprzeczność. Poeta bowiem nie chce więcej słyszeć o sprawach publicznych, a mimo to o niczym innym nie potrafi mówić. Tytuł wiersza jest dwuznaczny, jak dwuznaczny w tej stylizacji jest sam *Herostrates*.²⁷

W utworze Lechonia zatem widziano energię buntu przeciw patriotycznym i społecznym obowiązkom literatury, uwolnioną u progu niepodległości. Do takiej – powszechnie przyjmowanej – możliwości odczytania Marian Tatar dopowie jeszcze jedną perspektywę interpretacyjną, uznającą *Herostratesa* za przedłużenie tego typu romantycznej liryki, któremu patronuje *Grób Agamemnona* Juliusza Słowackiego:

W każdym razie w pierwszym wierszu tomiku poeta, powołując się na precedens, jaki stworzył autor *Kordiana*, przypisuje sobie prawo wystąpienia przeciw skrzywieniom w psychice narodu wynikłym z wiekowej niewoli, które w nowej sytuacji będą tylko obciążeniem. Na banicję prócz cierpiętnictwa i innych przywar społeczno-psychicznych zostają skazane mity, jakie wytworzyła literatura polska, *notabene* w swych szczytowych osiągnięciach mówiąca o niewoli i próbach wydobycia się z niej.²⁸

Dwie możliwości interpretacji rysują istotną dla tego niezwykłego wiersza antynomię, którą wyznacza z jednej strony postawa buntu właściwa młodej literaturze, a więc postawa wspólna, z drugiej strony natomiast – świadoma terapia narodowej wyobraźni, przeprowadzona z pozycji wieszczej, a więc – osobnej. Fakt, że w utworze dostrzec można ślady i jednej, i drugiej możliwości, być może wiąże się z czasem historycznym, w którym zawiera się doświadczenie punktu gra-

²⁷ M. T a t a r a: *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918–1968*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 39.

²⁸ Ibidem, s. 41.

nicznego. Sądzę jednak, że dla podmiotu *Herostratesa* bardziej istotna jest postawa osobna. Lekkość odrzucenia Konradowego płaszcza, właściwa młodej literaturze, wierszowi Lechonia jest całkowicie obca²⁹.

Wydaje się, że równie zasadne, co podkreślanie energii buntu – z jednej strony, i wskazywanie na wieszczce budzenie narodu – ze strony drugiej, jest zwrócenie uwagi na możliwość odczytania *Herostratesa* jako świadectwa wewnętrznego konfliktu, splotu niejednoznacznych emocji, zapisu zmagających się głęboko przeżywaną narodową tradycją i związanego z nimi problemu jednostkowej tożsamości. Herostrates narodził się z nocnych rozterek i drażniących duszę wątpliwości:

Bo w nocy spać nie mogę i we dnie się trudzę
Myślami, co mi w serce wrastają zwątpieniem,
I chciałbym raz zobaczyć, gdy przeszłość wyżeniem,
Czy wszystko w pył rozkruszę, czy... Polskę obudzę.
[*Herostrates*, PZ, 26]

Jego postawa jest świadectwem niepokojów człowieka wychowanego w epoce odchodzącej w przeszłość, a przeznaczonego czasom nowym, zawieszonego między patriotycznymi obowiązkami ofiary i poświęcenia a możliwością i pragnieniem wolności. Problem polega na tym, że łatwość przejścia między jedną sferą a drugą nie została mu dana, a na straży owego przejścia stoi silnie uwewnętrznione narodowe *sacrum*.

O romantycznej religii patriotyzmu pisze Maria Janion:

Romantyzm polski posługiwał się wieloma sposobami ocalenia ojczyzny, artystę traktując jako jej medium, wieszczą i proroka. Odwołanie się do koncepcji Stanisława Ossowskiego ułatwia odtworzenie dzieła romantyzmu zarówno w umacnianiu „ojczyzny prywatnej” – regionalnej, powiatowej, jak i w rozbudowywaniu i poszerzaniu „ojczyzny ideologicznej”. Obydwie te ojczyzny romantyzm połączył

²⁹ Pisze Ireneusz Opacki, że Czarna wiosna Słonimskiego „sprawia wrażenie utworu pisanego jakby w imieniu Lechonia [...]”. Wiersza pisanego jednak przez Słonimskiego, gdyż owa beztraska pewność, że płaszcz Konrada da się bez większych problemów zrzucić lekkim wstrząśnięciem ramion, jest najwyraźniej jego osobistym przeświadczeniem. Przeświadczeniem trafiającym jednak dobrze w ten typ zmiany, jaka miała z momentem niepodległości nastąpić w poezji polskiej i w polskich systemach myślenia. Też zmiany, w świetle której *Karmazynowy poemat* stawał się anachroniczny.” I d e m: *Od „Karmazynowego poematu” do „Wolności tragicznej”*..., s. 16.

w sposób niezwykle trwały i skuteczny w **religii patriotyzmu**, której kapłanem stał się przede wszystkim poeta. W wiele lat później Teodor Parnicki, wychowany w jej obrządku, proponował ową „religię osobliwą” nazwać **polonizmem** (na wzór judaizmu, buddyzmu itp.), „religią polonizmu”. W istocie mamy tu do czynienia z wierną imitacją religii, wyposażoną we wszystkie konieczne cechy, akcesoria, postawy i reakcje, łącznie z rytuałem, liturgią, katechizmem, karą i nagrodą, niebem i piekłem, własnymi świętymi oraz ortodoksją i heterodoksją.³⁰

Cel owej religii w czasach niewoli był jasno określony: „[...] sakralizacja ojczyzny stała się najskuteczniejszym środkiem jej ocalenia. Polska »święta w naszych sercach«, jak mówiono, stała się nietykalna i niedostępna tak dla profanów, jak dla wrogów.”³¹ Nietykalna i niedostępna Polska, jednoznacznie określona relacja Polaka i ojczyzny, niepodważalny porządek wartości, którego trwałość gwarantuje sfera *sacrum* – wszystko to podsuwa gotowe odpowiedzi na pytanie o tożsamość Polaka. Szukanie odpowiedzi innej i związana z tym próba przekroczenia założeń patriotycznej religii, jest – jak się wydaje – podążaniem drogą herezji. Religia patriotyzmu daje siłę, ma moc ocalającą, ale także więzi. W zmienionych warunkach historycznych staje się balastem, zatrzymuje człowieka na jednym etapie rozwoju, unieruchamia go, odgradza od przyszłości i stanowi o jego nieprzystosowaniu do nowych czasów.

To istnienie romantycznej religii patriotyzmu umożliwiło Herostratesowi wejście w obszar polskiej narodowej mitologii. Lechioniowy Herostrates, odwrotnie niż jego starożytny protoplasta, wyrastał z głębokiego poczucia *sacrum*. Powodem silnego ładunku emocji, które mu towarzyszą i gwałtownego wewnętrznego napięcia – jest równoczesne odczuwanie *sacrum* ojczyzny oraz chęć jego odrzucenia („Ja nie **chcę** nic innego...”), która staje się potrzebą nowych czasów („czy... Polskę obudzę”). Wewnętrznie rozdarty podmiot wypowiedzi podejmuje wprawdzie gwałtowne działania, mające na celu odrzucenie *sacrum*, czego dowodem inwektywy kierowane pod adresem ojczyzny³² i wezwania do działań niszczycielskich, zwróconych przeciw

³⁰ M. J a n i o n: *Artysta romantyczny wobec narodowego sacrum*. W: E a d e m: *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*. Warszawa 1984, s. 94.

³¹ Ibidem, s. 95.

³² Por. M. T a t a r a: *Dziedzictwo Słowackiego...*, s. 40.

narodowym świątyniom („O! zwalcieź mi Łazienki królewskie w Warszawie”), lecz jego bunt ma charakter niejednoznaczny. Nie towarzyszy mu upojenie wolnością, lecz świadomość świętokradztwa, działania zdyskontowane zostają niechlebnym mianem Herostratesa. Bohater nie zdoła rozstrzygnąć wewnętrznego konfliktu, pozostanie znakiem niezwykle silnych, splątanych emocji. Zawarta w zakończeniu wiersza alternatywa – wszystko lub nic:

I chciałbym raz zobaczyć, gdy przeszłość wyzeniem,
Czy wszystko w pył rozkruszę, czy... Polskę obudzę.
[Herostrates, PZ, 26]

– jest oznaką desperacji, a nie racjonalnym rozwiązaniem. Wiersz kończy wątpliwość, pytanie, trudno zatem się zgodzić na jego programowy charakter³³. Herostrates o tyle nie nadaje się na patrona nastrojów młodej literatury u progu niepodległości, że w większym stopniu niż bunt przeciw narodowej tradycji, ukazuje on wewnętrzny konflikt podmiotu lirycznej wypowiedzi. Maską Herostratesa nie tyle oznacza utożsamienie się z postacią, ile bolesną, pełną wątpliwości świadomość bycia nim właśnie, świadomość jednoczesnej winy i konieczności. *Herostrates* to dramat samoświadomości³⁴ – rozdarcie między przywiązaniem do narodowego *sacrum* i potrzebą jego odrzucenia. To także problem niepełnej identyfikacji i dramat niejednoznacznej tożsamości, wewnątrz której pęknięcie wyznacza przyjęcie roli i miana Herostratesa oraz świadomość obecnego w nim piętna.

Korowód upiorów

Sakralizacja ojczyzny, jaka stała się dziełem romantyzmu, przebiega w dwóch znaczeniach, wyróżnionych przez Rudolfa Otto w jego rozważaniach o świętości: w sensie moralnym i w sensie numinotycznym.³⁵

³³ Taką sugestię formułuje m.in. J. S t r a d e c k i: *W kręgu Skamandra*. Warszawa 1977, s. 41.

³⁴ O tragicznej samoświadomości, wpisanej w wiersz Lechonia, pisze także I. O p a c k i (*Od „Karmazynowego poematu” do „Wolności tragicznej”*..., s. 15), wiąże ją jednak z sytuacją historyczną lat 1915–1918.

³⁵ M. J a n i o n: *Artysta romantyczny wobec narodowego sacrum*..., s. 97.

Ojczyzna pojawiała się nieraz w wierszach romantycznych jako **osoba** obdarzona charyzmatem – świętością matki – czy to umarłej, czy to pogrążonej w letargu, czy to śmiertelnie zranionej, osoba, której trzeba nieść natychmiastową pomoc, dla której należy wszystko porzucić i o której nigdy nie można zapomnieć. Ale świętość ojczyzny-matki to świętość nacechowana elementem i moralnym, i racjonalnym. Jednak są utwory romantyczne, w których ojczyzna występuje w aurze numinotycznej. Weźmy dla przykładu *Marę ojczyzny* Goszczyńskiego i *Widmo ojczyzny* Gaszyńskiego. W obydwu wierszach pojawia się – zasygnalizowany już ich w tytułach – ten sam motyw, w którego liczne odmiany obfituje poezja i publicystyka doby romantyzmu, najbardziej przejmująco wypowiedziany przez Woronicza: „A gdzie stąpić krokiem, Poziwa trup ojczyzny posoką spluskany”. Zgodnie z romantyczną poetyką świata niewidzialnego u Goszczyńskiego i Gaszyńskiego to już nie trup – to widmo, mara, upiór, nawet często – po prostu wampir.³⁶

Gwałtowność Herostratesa wobec ojczyzny odczuwanej jako *sacrum* może budzić zdumienie, dopóki nie uświadomimy sobie, że jej powodem nie jest przecież element moralny *sacrum*, lecz aura numinotyczna, która mu towarzyszy:

A dzisiaj mi się w zimnym powiewie jesieni,
W szeleście rdzawych liści, lecących z kasztanów,
Wydała kościotrupem spod wszystkich kurhanów,
Co czeka trwożny chwili, gdy ciało odmieni.

[*Herostrates*, PZ, 25]

Wyobrażeniom Polski u progu niepodległości z ogromną siłą towarzyszy nadal sugestywna aura śmierci i cierpienia. Spoza bluźnierczych inwektyw Herostratesa przeziiera obraz sakralizowany:

Na tysiączne się wiorsty rozsiadła nam Polska,
Papuga wszystkich ludów – w cierniowej koronie.

Za „papugą” z *Grobu Agamemnona* tkwi mesjanistyczna i martyrologiczna „cierniowa korona”. Kontaminacja dwu wyobrażeń romantycznych w połączeniu ze stylem potocznym („roziadła [się]... papuga”) daje efekt groteskowy, wyraźnie jednak próba ośmieszenia wyobrażenia ojczyzny zmagą się tu z jej świętością. W wierszu Le-

³⁶ Ibidem.

chonia napotkamy wiele symboli śmierci – oprócz „cierniowej korony” są to: kalecy żołnierze, jesień, kościotrup ojczyzny, kurhany, zimne marmury i gipsowe posągi Łazienek, niewątpliwie naznaczone rysem cmentarnym, śmierci przeznaczona Ceres i trup Kilińskiego. Ich nagromadzenie świadczy o tym, że przedstawienia ojczyzny trwają uwięzione w nekrotyczno-martyrologicznej wyobraźni. One też stają się przedmiotem gwałtownych ataków polskiego Herostratesa. Powodem jego niszczycielskich działań nie jest dezaktualizacja wyobrażeń, wtedy można by je było pominąć. W tym wypadku ich nekrotyczna aura zdaje się przyszłości zagrażać. W wiersz Lechonia wpisane zostało przecucie dość zaskakujące. To nie zmieniająca się historia grozi przeszłości zapomnieniem, lecz przebudzenia do wolności bronią widma przeszłości. To przeszłość w irracjonalny sposób zdaje się przyszłości zagrażać. Lechoniowy Herostrates nosi cechy szaleństwa, jakże inaczej wytłumaczyć jego wezwania:

Pokruszcie na kawałki gipsowe figury,
A Ceres kłosoñołą utopcie mi w stawie.
[.....]

Jeżeli gdzieś na Starym pokaże się Mieście
I utkwii w was Kiliński swe oczy zielone,
Zabijcie go! – A trupa zawleczenie na stronę
I tylko wieść mi o tym radosną przynieście.

[Herostrates, PZ, 25–26]

Bohater wiersza Lechonia jest opętany wyobrażeniami ojczyzny, w których tkwi element numinotyczny. To wyobrażenia opętana przez duchy. Jednocześnie ma on jednak świadomość, że warunkiem życia, przebudzenia i ocalenia jest odrzucenie nekrotycznych wyobrażeń. Tylko dlatego podejmuje się niechlubnej, bo świętokradczej, misji, z którą przecież do końca się nie utożsamia. Ona ma wyzwolić od śmierci i otworzyć drogę ku życiu. Z tego powodu należy zniszczyć Łazienki – jako polskie Eleusis³⁷, utopić Ceres i zdystansować się wobec Kory („Dziewczyna, na matczyne niepomna przestrogi”).

Noc listopadowa Stanisława Wyspiańskiego uczyniła z Łazienek Królewskich miejsce narodowego misterium eleuzyjskiego. Tu Kora

³⁷ Na nawiązanie poety do *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego zwraca uwagę M. T a t a r a (*Dziedzictwo Słowackiego...*, s. 40), nie rozwija jednak tego wątku.

żegna się z Demeter, nie zważając na matczyne przestrogi. Na stopniach teatru Stanisława Augusta przysiedli polegli powstańcy, czekając na łódź Charona. Czy może w tej sytuacji dziwić, że kolumny teatru na wyspie u progu niepodległości zasłaniają „widok na ścieżaj”? Za sprawą dramatu Wyspiańskiego warszawskie Łazienki stają się miejscem przeznaczonym nekrozą i numinotyczną świętością. Pisze Maria Janion o literaturze romantycznej:

W przypadku polskiego patriotyzmu żałobnego ofiarne oddanie się śmierci, „ślubowanie się Śmierci” (*Wyzwolenie*), neuroza śmierci, „nekroza” to wynik identyfikacji jednostek z „zabitą ojczyzną”. Wdarcie się do sanktuarium śmierci miało – umieszczając cały naród po stronie śmierci – zapewnić mu właśnie życie nieśmiertelne. Takie poddanie się śmierci uważano za zwycięstwo nad nią.³⁸

Łazienki – polskie Eleusis, to sanktuarium śmierci i zapowiedź nieśmiertelności. Tajemnica eleuzyjska łączy poddanie się śmierci z perspektywą zmartwychwstania: „Umierać musi, co ma żyć...”³⁹ Misteryjna wykładnia nakazuje w następstwie pór roku widzieć porządek i konieczność śmierci i zmartwychwstania. Zniszczenie zatem polskiego Eleusis oznacza nie tylko bunt przeciw poddaniu się śmierci. Jego celem jest także odzyskanie bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością, zwyczajne, nie misteryjne doświadczenie jesieni i wiosny:

Ja nie chcę nic innego, niech jeno mi płacze
Jesiennych wiatrów gędźba w półnagich badyłach;
A latem niech się słońce przegląda w motylach,
A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę.

Symbolem narodowej tradycji, jak inne przeznaczonym zniszczeniu⁴⁰, jest w wierszu Lechonia także szewc Kiliński. „W tym wypadku chodzi poecie nie o historycznego Kilińskiego, ale o tego, którego

³⁸ M. Janion: *Artysta romantyczny wobec narodowego sacrum...*, s. 99.

³⁹ S. Wyspiański: *Noc listopadowa*. W: I. Dęma: *Dramaty...*, s. 578.

⁴⁰ Tak to ujmuje np. Stanisław Małowski: „[...] obraz Starego miasta z zielonymi oczyma Kilińskiego funkcjonuje [...] jako symbol historycznej tradycji atakowanej w wierszu *Herostrates* (1917) Jana Lechonia”. I. Dęma: „*Uspokojenie*” Juliusza Słowackiego. W: *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy. Analizy i interpretacje*. Red. S. Małowski. Warszawa 1980, s. 74.

zielone oczy świecą się na Starym Mieście, a więc o bohatera *Uspokojenia* Słowackiego” – zauważa Marian Tatara⁴¹, lecz nie rozwija tej myśli. Gustaw Ostasz symboliczne zabicie Kilińskiego motywuje tym, że „okazuje się on już jednak symbolem przebrzmiałej wartości”⁴². Zjawę Kilińskiego na zniszczenie skazuje sama jego upiorność. W wierszu Słowackiego czytamy:

Dalej ciemna ulica, a z niej jakieś szare
Wygląda w perspektywie sinej Miasto Stare;
A dalej we mgle, która na rynku się mroczy,
Dwa okna, jak zielone Kilińskiego oczy,
Uderzone płomieniem ognistej latarni,
Niby oczy cichego upiора spod darni.⁴³

„Oczy cichego upiора spod darni” w pewnym sensie współbrzmia z Lechoniowym „kościotrupem spod wszystkich kurhanów”. Znów zatem – narodowa świętość, lecz w wymiarze irracjonalnym i budzącym grozę, świętość numinotyczna. To wystarczający powód zniszczenia. Mimo to jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że pojawienie się postaci Kilińskiego w wierszu i skierowana przeciw niemu agresja mają charakter ze wszech miar zastanawiający. W wierszu Słowackiego zielone oczy zjawy przywódcy warszawskiej insurekcji stają się sygnałem rozpoczęcia ludowej rewolucji, której wizję *Uspokojenie* przynosi. Czyżby w wierszu Lechonia zabicie Kilińskiego miało być wyrazem obawy przed widmem rewolucji? W nieco późniejszym utworze *Karmazynowego poematu*, w *Piłsudskim*, światowi nowego państwa towarzyszą wyraźne upiory rewolucji⁴⁴:

I świt się robi naraz. I staje złękniiony.
Pobladle Robespierre, cisi, smutni, czarni,
Wychodząc, z hukiem drzwiami trzasnęli kawiarni.
Na rogach ulic piszą straszną ręką krwawą,
Uśmiechają się dziwnie i giną na prawo.

⁴¹ M. T a t a r a: *Dziedzictwo Słowackiego...*, s. 40.

⁴² G. O s t a s z: *W cieniu Herostratesa. O tradycjach romantyzmu w poezji polskiej lat 1914–1939*. Rzeszów 1993, s. 37.

⁴³ Tekst według edycji J. K l e i n e r a, uznany za wersję ostateczną. Zob. J. S ł o w a c k i: *Dzieła wszystkie*. T. 12, cz. 1: *Wiersze drobne z lat 1843–1849*. Oprac. J. K l e i n e r, J. K u ź n i a r. Wrocław 1960, s. 68, 215–216.

⁴⁴ Pisze na ten temat G. O s t a s z: *W cieniu Herostratesa...*, s. 47–49.

Tylko słysząc nóg tupot na ulicy pustej
 I szept cichy. Trup jakiś z zbielełymi usty –
 [Pilsudski, PZ, 39]

Obawa przed rewolucyjnymi nastrojami powróci także w innym miejscu wiersza:

A w klarnet, flet i skrzypce, w ukłony margrabin
 Czerwoną, rozwichrzoną wpada nutą Skriabin.
 Drze ciszę dysonansem, wali w okiennice,
 Muzykę wyprowadza przed dom, na ulice,
 Na place, rozkrzyczane w potępieńcze ryki,
 I rzuca w twarz akordom zgłodniałe okrzyki,
 Na ziemię je obalił i kopie z rozpaczą:
 Otworzyć wszystkie okna! Niech ludzie zobaczą!!

Wielkimi ulicami morze głów urasta
 I czujesz, że rozpękną ulice się miasta,
 Że Bogu się jak groźba położą przed tronem
 I krzykną wielką ciszą... lub głosów milionem.
 A teraz tylko czasem kobieta zapłacze –
 [Pilsudski, PZ, 40]

Być może zjawia Kilińskiego w *Herostratesie* w pewnym sensie zapowiada owe lęki, które towarzyszą światowi upragnionej niepodległości. Warto również zauważyć, że szewca Kilińskiego i tytułowego szewca z Efezu łączyć powinna więź szczególna. Obaj bowiem, Lechoniowy Herostrates i Kiliński z wiersza Słowackiego, zapoczątkowują dzieło zniszczenia, które ma służyć wielkiej przemianie. Z tej perspektywy Herostratesowy nakaz zabicia Kilińskiego nabiera cech autoagresji, staje się gestem samozniszczenia, który współbrzmi z głęboko przeżywanym dramatem tożsamości.

Kościotrup ojczyzny i trup Kilińskiego rozpoczynają korowód widm w *Karmazynowym poemacie*. Świat przedstawiony tomu wypełniają zjawy niejednoznaczne, świetliste i odstręczające. Widmo Słowackiego, które pojawi się na seansie spirytystycznym w „przepysznym, baśniowo-romantycznym kostiumie”⁴⁵, wykazuje zadziwiające jak na mieszkańca zaświatów zrozumienie dla spraw życia. W *Jacku Mal-*

⁴⁵ I. O p a c k i: *Dramat narodowej wyobraźni...*, s. 194; G. O s t a s z słusznie dostrzeże w nim aurę młodopolską (I d e m: *W cieniu Herostratesa...*, s. 38–39).

czewskim z kolei ożywają skrzydlate zjawy z obrazów malarza – aniołowie, chimery, faunowie – o niejednoznacznej, podwójnej naturze anielsko-jurnej. Ich obecność nic dobrego nie wróży:

Derwidzie! Hej! Derwidzie! Złe czeka nad wodą.
Bezmyślna, jurna dziewczka bezwstydnie odkryta
Tęczami sennych skrzydeł po czole go muska,
Do ust mu lepkie wargi przykładą czerwone.

[Jacek Malczewski, PZ, 31]

Początkom niepodległości towarzyszy i w pewnym sensie zagraża „Srebrzyste skrzydło jurnej dziewczuchy o świcie”. Wprawdzie kończy się czas niewoli i wygnania („I Derwid idzie ślepy, wrócony Ojczyźnie”), ale wokół świtu nowych czasów tłoczą się niejasne niepokoje i lęki. Powracający do domu Derwid ma cechy upiора:

W żołnierskim przyjdzie palcie, podszytym zgnilizną,
Przez oczy patrząc ślepe, promienne tęsknicą.

[Jacek Malczewski, PZ, 30]

Podszyty zgnilizną płaszcz jest świadectwem wieloletniej tułaczki, ale ma w sobie także element trupi. Niesamowite spojrzenie ślepych oczu króla Wenedów może budzić wtórne skojarzenie z Rycerzem z *Wesela* Wyspiańskiego, do którego zjawy zwraca się Poeta:

Za przyłbicą pustość, proch;
w oczach twoich czarny loch,⁴⁶

Pokrewieństwo Derwida z postacią z widzenia młodopolskiego poety podkreśla, przypisana ślepemu królowi, tak charakterystyczna, młodopolska „tęsknica”. Zresztą tamta zjawia także wracała do domu.

Wracam do dom w noc szczęśliwą,
w noc ponurych wichrów lkań⁴⁷

Oprócz pokazanych podobieństw w *Jacku Malczewskim* występują także jednoznaczne sygnały nawiązań do *Wesela* Wyspiańskiego. O bronowickiej chacie, a więc Polsce, mówi przybywające do niej widmo Stańczyka:

⁴⁶ S. Wyspiański: *Wesele*. W: *I d e m: Dramaty...*, s. 240.

⁴⁷ Ibidem, s. 239.

Domek mały, chata skąpa:
Polska, swoi, własne lzy,
własne trwogi, zbrodnie, sny,
własne brudy, podłość, kłam;
znam, zanadto dobrze znam.⁴⁸

W *Jacku Malczewskim* [PZ, 30] czytamy:

[...] i rzadkie są domy,
Jak dom mój niegościnnie – strojone na święto.
Jak moja skąpa chata, gdzie w kątach się smuci
Swoj brud i swoja podłość, a ściany powleka
Grzech wielki malowany narodu, i czeka
Dom pusty gospodarza, co kiedyś powróci.

Przestrzeń korowodu duchów w *Karmazynowym poemacie* to jeszcze raz przywołana bronowicka chata, powtórzone, narodowe *Dziady*. Gdy w dwudziestowiecznym sejmie („Elektryczność w żyrandolach zaświeciła jasno”) pojawi się widmo Zagłoby, będzie to ta sama przestrzeń. Duch Zagłoby wywołuje w niej wrażenie niebywale, zdziwienia i niesamowitości:

Drzwi otwarły się z hałasem. Łuna! Łuna bije!
Powciskani w ław szeregi zerwą się posłowie
I spojrzeli na się wzajem, w krzyżach czując mrowie,
Gdy tymczasem on, wylotów odrzucając, stąpa,
Aż zadrżała, zaskrzypiała polska chata skąpa.

[*Sejm*, PZ, 32]

I tym razem zjawia przypomina bohaterów Wyspiańskiego:

Pan Zagłoba, niby w tańcu, drogą idzie własną.
Pomarańcze po doniczkach poruszyły liście
Przed tem słońcem nadchodzącem, skrzącem się srebrzyście,

O zjawie Hetmana w *Weselu* śpiewa chór:

Złoty pan, weselny pan,
Pójdźże w tan, pójdźże w tan!⁴⁹

⁴⁸ Ibidem, s. 224.

⁴⁹ Ibidem, s. 246.

Wcześniej zjawia ta tak się zaprezentuje:

bo ja pan, piekielny pan,
drwię z serdecznych ran.⁵⁰

Pańskość Zagłoby nie ulega wątpliwości, z jednakową lekkością zrywa sejmy, co godzi stany „sprośnym, tłustym wicem”. Już sam jego wygląd budzi zdumienie i zachwyt:

Gwałt uczynił pan Zagłoba białym swym kontuszem.
Za pas słucki rękę włożył, srebrną ma deliję,
Drzwi otwały się z hałasem. Łuna! Łuna bije!

Strój Zagłoby jest równie efektowny i równe wywołuje wrażenie, co powierzchowność Karmazyna z *Wyzwolenia* Wyspiańskiego:

KARMAZYN

Aleć strój na mnie dobrze leży?

HOŁYSZ

Wybornie! Szlachtę po was znać,

KARMAZYN

Gdy mnie kto ujrzy, to uwierzy,
żem z tych, co królom byli brać.

HOŁYSZ

Żeście karmazyn, widać z miny.⁵¹

Zagłoba w Lechoniowym *Sejmie* to także pańskość, dumna mina, królom brat:

Zerwał król się na swym tronie, twarz mu ogień żarzy.
Wziął pod ramię go Zagłoba, dał tabaki niucha
I coś szepcze, mruga okiem – cały sejm go słucha.

[*Sejm*, PZ, 33]

To także widmo warcholstwa, lekkości ducha, braku odpowiedzialności („Śmiechem jurnym się zbratali nad tym, co powiedział”). I w tym bliski jest Karmazynowi:

⁵⁰ Ibidem, s. 244.

⁵¹ S. W y s p i a ń s k i: *Wyzwolenie*. W: I d e m: *Dramaty...*, s. 372–373.

Dajcie mi gęby, dajcie pyska,
niechaj swojego swój uściska.
O jutro co mi tam!⁵²

Widmo Zagłoby w dwudziestowiecznym sejmie straszy możliwością powrotu, tkwiących być może w narodowym charakterze, szlacheckich przywar. Powrót ten w *Wyzwoleniu* zapowiada Hołysz:

Da Bóg doczekać dni tych kiedy,
wrócimy znów do dawnych wad.⁵³

W *Sejmie* powrót zapowiadają kręcące się koła pojazdów:

Z ław się zerwał sejm i krzyknął: „Polska niechaj żyje!”

Aż za oknem podskoczyły u pojazdów koła,
I coś pędzi, i coś gędzi, w głos się śmieją siola.

[*Sejm*, PZ, 33]

Te same, które wcześniej towarzyszą niespodziewanemu powrotowi Zagłoby do politycznego życia:

Bat zaświstał, kurz się podniósł, zaskrzypiały koła,
Czwórka pędzi, wicher gędzi, śmieją mu się siola.

[*Sejm*, PZ, 32]

Z jednej strony zatem – wolna Polska, z drugiej – ironia dziejów, jak refren powracający, drwiący, złowróżbny śmiech, obawa powrotu zapisanych w historii wad i deterministyczne przeczucie uwięzienia w narodowym charakterze, który powrót ten czyni realnym.

Spośród zjaw *Karmazynowego poematu* bodaj najbardziej zagadkowy i niepokojący jest Mochnecki. Poetycka wizja Lechonia wyposażona została wprawdzie w odnośnik historyczny: „[...] w r. 1832 Maurycy Mochnecki koncertował w Metz”, jednak i w tym wypadku trudno oprzeć się wrażeniu, że mamy tu do czynienia z koncertem upiora. „Mochnecki jak trup błądzący przy klawikordzie” – to tylko jego zapowiedź. Właściwą, budzącą grozę i przerażenie słuchaczy, naturę pianisty ujawni zakończenie wiersza:

A on, błądzący jak ściana, płacze, zrywa tony
I kolor spod klawiszy wypruwa – czerwony,

⁵² Ibidem, s. 373.

⁵³ Ibidem, s. 374.

Aż wreszcie wstał i z hukiem rzucił czarne wieko
I spojrział – taką straszną, otwartą powieką,
Aż spazm ryknął, strach podły, i z miejsc się porwali:
„Citoyens! Uciekać! Krew pachnie w tej sali!!!”

[Mochnecki, PZ, 38]

Trupia błądź i zapach krwi, czarne wieko fortepianu – trumny, „straszna, otwarta powieka” i przerażenie sali wyraziście demaskują upiorną naturę bohatera. Gwałtowne zerwanie koncertu poprzedza swoisty pojedynek upiórów, budzące grozę zmaganie się martwych spojrzeń:

Po sali idzie cisza przeraźliwa, błądź
I obok tęgich boszów w pierwszym rzędzie siada.
Wzrok wlepia martwy, ślepy w jakiś punkt na ścianie
I patrzy w Mochneckiego, kiedy grać przestanie.

Koncertującego Mochneckiego tuż przed finałem koncertu dopada cisza na sali, cisza po zerwanej strunie i upiór ciszy przeraźliwej, niejako śmiertelnej „po księżycu, po gwiazdach, po Rzeczpospolitej”. W kolejnym wersie cisza ta idzie „po sali”, z wirtuozersko wygraną dwuznacznością anaforycznego przyimka, w którym usłyszeć można i sygnał straty, i przemieszczanie się w przestrzeni. Pianiście uniemożliwiają zakończenie koncertu dręczące go prywatne upiory. Historyczny Mochnecki w 1832 roku w Metz grał koncert Hummła i odniósł wielki sukces⁵⁴. W wierszu Lechonia artysta improwizuje, lecz jego widmowy koncert ma charakter dręczącego koszmaru. Oto pianista nie panuje ani nad instrumentem, ani nad słuchaczami. Pisze Ireneusz Opacki:

Fortepian jest mu nieposłuszny, „płacze, zrywa tony”, to znów muzyk „rozedrganą klawiaturę” musi „**przebłagać**”. I ciągle zaplątują mu się palce w „płaczliwą strunę”, nie umie jej uniknąć, musi ją zniszczyć, by brzęczeń przestała... Nie kończy koncertu finalnym akordem, nie umie wybrnąć z płątaniny tonów – po prostu przerywa i „z hukiem” rzuca „czarne wieko”. Nie umie opanować instrumentu – ten koncertmistrz niepewny siebie, zbity z pantałyku.⁵⁵

⁵⁴ Tę informację, zaczerpniętą z *Listów Maurycego Mochneckiego i brata jego Kamila [...] do rodziców swoich w Galicji*. (Poznań 1863, s. 104–105), podaję za komentarzem R. L o t h a do wiersza w: J. L e c h o ń: *Poezje*. Oprac. R. L o t h. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1990, s. 17.

⁵⁵ I. O p a c k i: *Dramat narodowej wyobraźni...*, s. 215.

Co gorsza:

Sala reaguje „stu szmerami niechęci”, oddzielona jest od artysty „okopem hardym”. Ale nie ten mur, nie ten przedział jest istotny. Ważny jest fakt, że to nie Mochnacki salą, ale sala rządzi Mochnackim.⁵⁶

Dla pianisty ten koncert to koszmar, Lechoniowy Mochnacki potwarza go uwięziony jeśli nie w piekle, to w czyszcę dręczących go demonów. Jest jak widmo – niespokojne, udręczone, prześladowane. Jak każdy upiór – skazane na powroty (choćby: „płaczliwa struna”), przymus (sygnały z sali), pozbawione wolności duszy. Mochnackiego z wiersza prześladowają demony polskości. Jego koncert to dramat uwięzienia wyobraźni, tym bardziej bolesny, że dotyczy artysty, błędne koło, z którego nie ma wyjścia:

Glupio, sennie, bezmyślnie kręci się i kręci
Jakieś myśli chce straszne wyrzucić z pamięci.

Koncert miał być szansą zapanowania nad tworzywem, próbą uwolnienia wyobraźni z dręczących ją gotowych wyobrażeń. Jednak artysta zagubił się w „ślepych kole polskości”⁵⁷. Ireneusz Opacki owo zagubienie wiąże z dwuznacznością narodowych mitów:

[...] to bowiem, co do afirmacji skłania, okazuje się złe, okazuje się zgubą. To, co pozytywne – jest tylko „kłosem ubogim, a żytnim”, przegrywa ze wspaniałością mitu. Tu wybór okazuje się trudny, bardzo trudny: od mitów niełatwo się wyzwolić, szczególnie gdy stoi za nimi tradycja „jedynej wyspy polskości” w czasie stuletniej niewoli, gdy uosabiają wszystkie tęsknoty z czasu tej niewoli!⁵⁸

Wydaje się, że równie istotny, co rozpoznanie właściwej natury narodowych mitów, jest tutaj problem podstawowy – wolności myśli i tworzenia. Dlatego Mochnacki tak silnie przeżywa przymus, a powodem gwałtownego przerwania koncertu jest niemożność zapanowania zarówno nad tworzywem, jak i nad słuchaczami. Podobna świadomość spętania myśli była przyczyną anarchistycznych gestów Herostratesa. W *Mochnackim* powrócił problem tożsamości Polaka

⁵⁶ Ibidem, s. 216.

⁵⁷ Ibidem, s. 213.

⁵⁸ Ibidem, s. 212–213.

i artysty, wcześniej zaznaczony także w *Jacku Malczewskim*, oraz związana z nim bolesna samoświadomość uwięzienia. *Jacek Malczewski* oraz *Mochnecki* mają – jak się wydaje – cechy masek ukrywających tożsamość poety. Zakończenia *Jacka Malczewskiego*: „Na dzień dla żywych, dla mnie – na wszystko skończone” [PZ, 31], trudno nie odczytywać jako osobistego wyznania poety, chociaż przez to nie staje się ono mniej zagadkowe. Zmagania Mochneckiego z twórczym posmak autobiograficzny. Szukaniu odpowiedzi na pytanie o tożsamość Polaka i artysty u progu niepodległości i charakterystycznemu dla Lechonia przymierzaniu masek towarzyszy świadomość, a może raczej obawa, determinizmu⁵⁹. Figura koła, powrotu, tańca jako sennego wirowania (znów – *Wesele!*) jest dla *Karmazynowego poematu* bardzo istotna. W *Jacku Malczewskim* chimery o srebrzystych skrzydłach,

Wirując lekko, sennie w ogromnych obręczach.
Przychodzą do mnie latem przez okna otwarte,
Popsutych koła młynów ruszają z chichotem,
[*Jacek Malczewski*, PZ, 30]

Owe złowróżbne młyny, o schopenhauerowskim rodowodzie⁶⁰, poróć w zakończeniu wiersza, w bezpośrednim sąsiedztwie pointy:

Hej! Młyny! Idą młyny – i woda w nich pluska.

Na dzień dla żywych, dla mnie – na wszystko skończone.
[*Jacek Malczewski*, PZ, 31]

Trudno w kontekście tego wiersza i całego tomu nie wspomnieć słynnych płócien Jacka Malczewskiego – *Melancholii* i *Błędnego koła*, o których napisał Kazimierz Wyka, że „oparte zostały na identycznym założeniu: obłędne wirowanie w zamkniętej przestrzeni, z którego nie można się wyrwać na wolność”⁶¹. Sugestia sennego wirowania, podstawowa zasada *Wesela* Wyspiańskiego, w *Karmazynowym poemacie* częstokroć znaczy swą obecność: „głupio, sennie, bezmyślnie kręci

⁵⁹ O symbolach determinizmu w literaturze młodopolskiej pisze M. P o d r a z a -K w i a t k o w s k a: *Sytuacja uwięzienia i zdobywania wolności. O jednym z młodopolskich symboli-kluczy*. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 3, s. 60–75.

⁶⁰ Por. G. O s t a s z: *W cieniu Herostratesa...*, s. 42.

⁶¹ K. W y k a: *Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim*. Kraków 1971, s. 33.

się i kręci” w *Mochneckim*, w *Piłsudskim* powróci w obrazie balu: „I mazur, biały mazur w ogłupiałej sali”.

Świat przedstawiony w *Piłsudskim* także zapełniają duchy, występujące obok postaci realnych. Prócz wspomnianych wcześniej upiórów rewolucji są to także zjawy lekkie, taneczne. Rzecz charakterystyczna, że każdorazowo występują one w bliskim sąsiedztwie „świtu”:

I świt się robi naraz. I staje złękniomy.
Poblądle Robespierri, cisi, smutni, czarni,
Wychodząc, z hukiem drzwiami trzasnęli kawiarni.
Na rogach ulic piszą straszną ręką krwawą,
Uśmiechają się dziwnie i giną na prawo.
Tylko słychać nóg tupot na ulicy pustej
I szept cichy. Trup jakiś z zbiełałymi usty –
[Piłsudski, PZ, 39]

To obrazek upiorny, w którym wygrane zostały liczne elementy estetyki horroru, a niesamowitego wrażenia dopełniają zapisane odgłosy – trzaskające drzwi, tupot nóg na pustej ulicy, a nawet przerażający szept upiora. W niedalekim sąsiedztwie, znów w kontekście świtu, napotkamy zjawy jakże inne:

A kiedy świt różowy przez żaluzje wnika,
Dla siebie, nie dla gości, gra jeszcze muzyka.
Menuetem się cichym wiolonczela żali,
I białe margrabiny przychodzą z oddali.
Na liliowych oparach spływają bez słowa,
I panier rozłożyła markiza liliowa,
Kawaler podszedł blady. Pani tańczyć każe!
I tańczą hafty, sprzączki, koronki, plumaże.
[Piłsudski, PZ, 39–40]

Świt niepodległego państwa w poetyckiej wizji Lechonia to dziwny i niepokojący czas przejścia, wokół którego tłoczą się widma. Współczesność miesza się tu z przeszłością. Z jednej strony czas zdaje się biegnąć do przodu, osiąga nowy punkt dziejów, z drugiej natomiast strony trwa ciągle „senne wirowanie”, za chwilą obecną kryją się zjawy przeszłości z wyraźną intencją i potencją powrotu. Nie ma tu zmiany automatycznej, jest – mieszanie się porządków.

W *Pani Słowackiej*, napisanej już w niepodległej Polsce i dołączonej do drugiego wydania *Karmazynowego poematu*, jest właściwie po-

dobnie. Tytułowa bohaterka to przeniesiona we współczesność zjawia przeszłości. I tutaj łączy ona dwa czasy – ten, w którym „Nieszczęście krwawi serca i wyludnia domy”, i współczesność, kiedy

Ile tylko w tym Polski, tyle jest nam prawie,
I mamy ją u siebie, nocą zachłyśnięci:
Będziem mieli ją jutro, omdleli, pośnięci,
Wsluchani w granie świerszczów, leżąc na murawie.
[Pani Słowacka, PZ, 43]

To zjawia lekka, czarowna, urzekająca. Jej bytowanie we współczesnym świecie jest migotliwe i niepewne, jej tożsamość widmowa:

Już przyszła. Nie. To tylko rokokowe cacka
Na serwantce się wdzięczą, tylko cienie drżące.
Tak, to ona: poznaję jej oczy marzące.

Lecz nie wiem, czy to ona, czy pani Słowacka.
[Pani Słowacka, PZ, 43]

W wierszu następuje – podkreślane przez wszystkich badaczy – utożsamienie Polski z Panią Słowacką⁶², które wszakże nie czyni obrazu jednoznacznym. Obydwu bohaterkom lirycznej wizji przypisany został nie tylko nieodparty czar i urzekająca aura, ale także znamienna przewrotność, której obecność nie ogranicza się do odczucia widmowej, niepewnej tożsamości:

Nie przyjdzie do ofiarnych, zapomni o bitnych,
Ominie wszystkich mądrych, a wytrwałych zdradzi:
[Pani Słowacka, PZ, 43]⁶³

Niedocieczonym, irracjonalnym motywom postępowania bohaterek towarzyszy charakterystyczne usypiające działanie:

Będzie z wolna szła ku nam, a gdy kosić skończą,
Wonne siano nam lekko podłoży pod głowę.
[Pani Słowacka, PZ, 43]

⁶² Por. np. M. T a t a r a: *Dziedzictwo Słowackiego...*, s. 48; G. O s t a s z: *W cieniu Herostratesa...*, s. 44.

⁶³ W tym fragmencie Ireneusz O p a c k i dostrzeże dwuznaczny sens narodowego mitu – wspaniałego, lecz zgubnego. Por.: *Dramat narodowej wyobraźni...*, s. 212.

Sen, ku któremu wiedzie postać z wiersza, jest wprawdzie piękny, ale jest tylko snem, jego odurzający charakter („wonne siano”, „Będziem mieli ją jutro omdleli, pośnięci”) oddziela od życia, więzi w czarownym marzeniu. „Urzeczenie polskością dochodzi tutaj do zenitu” – konkluduje Gustaw Ostasz⁶⁴, lecz urzeczenie to – warto dodać – jest dwuznaczne. W kontekście tomu, który rozpoczynał się znamiennym akordem „budzenia Polski”, końcowy ton usypiający wydaje się znamienny.

Powracająca w *Karmazynowym poemacie* antynomia snu i przebudzenia, rozpisana została między męski i żeński element świata. Ten podział ról ze zdumiewającą konsekwencją powraca podczas lektury karmazynowych wierszy, poczynając od *Herostratesa*, w którym Polska śpi, skoro celem bohatera jest ją obudzić, natomiast jego samego dręczy bezsenność („Bo w nocy spać nie mogę...”). W *Duchu na seansie* – „Harfa, co węzów usypia głód głodnych”, jest własnością Lilli Wenedy, natomiast Słowacki przybywa obudzić uczestników spirytystycznego seansu z czarów poezji do zwykłego życia. Działaniom *Herostratesa* i *Ducha na seansie*⁶⁵ przeciwstawione zostają usypiające gesty Pani Słowackiej – Polski, co spina poszerzoną wersję *Karmazynowego poematu* z roku 1922 rodzajem klamry, która bohaterów poematu umieszcza między biegunami antynomii – przebudzenia i snu.

Szczególnie wyraźne jest nawiązanie *Pani Słowackiej* do *Ducha na seansie*, i to nie tylko ze względu na bohaterów wspomnianych wierszy. Głównym atrybutem Słowackiego na spirytystycznym seansie jest wspaniały gwiazdzisty płaszcz. I oto:

I tak poczęło w nas męką coś gadać,
Ofiarną chustą z Chrystusa odbiciem,
Gdy z jego płaszcza jał tysiąc gwiazd spadać,
W doniczkach kwiatów rodzący się życiem.
Kłosa porosły, z ziarn których chleb zjadać
Będziem, a które nawożą się gniciem,

[*Duch na seansie*, PZ, 28]

⁶⁴ G. O s t a s z: *W cieniu Herostratesa...*, s. 44.

⁶⁵ Gustaw O s t a s z widzi w nim kolejną wersję *Herostratesa*. Pisze on, że „duch Słowackiego spełnia poniekąd symboliczny czyn *Herostratesa*. Niejako siłą rzeczy jest sam przeciw sobie, chce bowiem »przepalić« to, co niegdyś współtworzył.” (Ibidem, s. 39).

W *Pani Słowackiej* powróci gwiaździsty tren w zupełnie odmiennym otoczeniu:

Tren gwiazdami srebrzony wypłynął z jej dłoni
I muska po gazonach rozmarzone kwiaty.

[*Pani Słowacka*, PZ, 43]

Tam za płaszczem zjawy rozpościerało się zwyczajne życie, bez poetycznej aury, tutaj mamy do czynienia z powrotem marzenia, poezji. *Pani Słowacka* – Polska, w pewnym sensie jest po stronie tych zjaw, które w *Jacku Malczewskim* [PZ, 30]:

W południa ciche, letnie, po łąkach tan wiodą,
Wirując lekko, sennie w ogromnych obręczach.

Co więcej – „Skoszonym pachną sianem, kwiatami i miętą”. Ta, z kolei

Na bal się teraz stroi w wieczorowe szaty
I otwiera flakony najdziwniejszych woni,

[*Pani Słowacka*, PZ, 43]

Mimo wyraźnych różnic, skrzydlate chimery z *Jacka Malczewskiego* i zjawę w *Pani Słowackiej* łączy upajająca wonność, irracjonalność działań, przypisanie „tanecznej” stronie życia, a nade wszystko działanie usypiające, które charakteryzuje żeński element świata, a zdaje się zagrażać jego męskiej części.

Parady sennych panien dopełnia Rachel:

Czarna Rachel w czerwonym idzie szalu drżącym
I gałęzie choiny potrąca idąca –
Nikogo nie chce budzić swej sukni szelestem,
I idzie w przód jak senna, z rąk tragicznym gestem,
I wzrokiem, błędnym wzrokiem gasi mgieł welony,
I świt się robi naraz. I staje zlekniiony.

[*Piłsudski*, PZ, 39]

Ona – wzorem *Wesela*, kwintesencja poetyczności i sama „jak płomieniste widziadło”⁶⁶ – otwiera w *Piłsudskim* paradę duchów, które gromadzą się u świtu niepodległości, halucynacyjny pochód widm ze strony snu.

⁶⁶ S. Wyspiański: *Wesele*..., s. 257.

Wyraźne rozłożenie akcentów pomiędzy męską i żeńską część świata w *Karmazynowym poemacie* poświadczane zostaje także przez czuwających bohaterów *Poloneza artyleryjskiego* [PZ, 34]:

Od ognia czarni, dymem syci
I wiecznie czuwający.
Armaty – grom i ból, i wici –
Bateria ryknie w głos, gdy chwyci
Wasz szept zmartwychwstający.

Z kolei tańczące panny w *Piłsudskim* [PZ, 39] zdecydowanie od-
syłają do sfery snu:

Białych sukni w nieładzie senność, ciepło, zmiętość
I piersi, krągłych piersi obnażona świętość,

Męska część świata jest po stronie czynu, czuwania, przebudzenia (w *Sejmie* sygnałem przebudzenia jest okrzyk: „Polska niechaj żyje!”), część żeńska natomiast – po stronie upajającego czararu poezji, usypiającego wirowania, po stronie kuszenia zmysłów. Podobnie jak czarowna i poetyczna, usypiająca, a zarazem zmysłowa jest w poetyckiej wizji Lechonia Pani Słowacka – Polska.

Karmazynowym poematem – jak wielokrotnie podkreślano – Lechoń powitał niepodległość, lecz jego charakterystyczną cechą, tak odmienną od młodej literatury tamtego czasu, było swoiste uwikłanie w przeszłość. Świt polskiego państwa w kontekście karmazynowego tomu jawi się jako swoiste zmagania jawy ze snem, realności z duchami minionych czasów, prób wyzwolenia spod ich władzy z opętaniem wyobraźni i świadomością, że przeszłość wciąż trwa.

„Korowód duchów” jako charakterystyczną i zarazem zaskakującą cechę *Karmazynowego poematu* podkreślał w recenzji tomu z roku 1920 Wilam Horzyca:

Schodzą się wielcy zdrajcy i wielcy bohaterowie na Dziady, na odwieczne, polskie Dziady, i tylko dziwno nam, że się schodzą. Bo już zdawało się, że raz na zawsze zapadła na to kurtyna, i że cały ten świat *Wesela*, świat upiórów napadających ludzi żywych, zapadł się, stał się muzealnym zabytkiem. A jednak jest on, wciąż żyje jeszcze, wciąż krążą duchy wokół rozświeconej chaty, i nagle wyjrzał z kart książki Lechonia, on, zabijany, śmiercionośny nieraz, lecz wciąż nieśmiertelny. Ten świat jest i to musi być tu ostatnim słowem, gdyż

jak tu jest on naprawdę, nie pomogą żadne proroctwa, że wszystko to się zmieni i będzie inaczej.⁶⁷

Artur Hutnikiewicz sytuację tę interpretuje następująco:

Wyglądało tak, jakby poeta, chcąc zbadać, jaka jest naprawdę współczesność polska, naciął żywą tkankę tej współczesności i okazało się, że nic się w istocie nie zmieniło, że to wszystko, co zdawało się w przededniu odzyskania niepodległości odchodzić i usuwać w bezpowrotną przeszłość, żyje nadal, stanowiąc integralny składnik świadomości narodu. Kompozycja tomu oparta jest na tej ustawicznej oscylacji między minionym a współczesnym oraz na swoistej ambivalencji uczuciowej i ideowej, bo to, co przeszłe i anachroniczne, więzi nadal swoim magicznym czarem, a to, co współczesne i w czym jest zaród życia, wydaje się zarazem mierne, ubogie i przygięte do ziemi niepewnością położenia rzeczywistego.⁶⁸

Trudno z opinią tą się nie zgodzić. Początki nowej epoki w polskich dziejach Jan Lechoń zobaczył w sposób sobie tylko właściwy, jako nieprzerwaną obecność przeszłości w chwili obecnej. Było to przejawem nie tyle anachroniczności widzenia, ile raczej jego przenikliwości. *Karmazynowy poemat* przynosił zapis świadomości całkowicie osobnej, dawał wyraz przekonaniu, że nic się nie kończy ani nie zaczyna automatycznie. Pisał Horzyca:

Gdy bowiem rówieśnicy i towarzysze Lechonia, raz założywszy protest przeciwko wszelkiej upiorności, poszli drogą własną, ukazując naród nie jako ideę i rozmowę wśród chmur, ale jako treść życia codziennego, jako wartość obecną w każdej chwili naszego istnienia i każdym kształcie świata (Tuwim, Wierzyński), Lechoń inną obrał drogę, nie tak prostą ani konsekwentną, jak tamta, ale może bogatszą w przygody.⁶⁹

Przygoda zapisana w poetyckiej książce Lechonia polegała na poszukiwaniu kontaktu z teraźniejszością w sposób nietypowy – przez dialog z duchami przeszłości. Była to w istocie próba konfrontacji

⁶⁷ W. H o r z y c a: *Karmazynowy poemat*. „Skamander” 1920, nr 3, s. 159–160.

⁶⁸ A. H u t n i k i e w i c z: *Jan Lechoń*. W: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Seria 6: *Literatura polska w okresie międzywojennym*. Red. J. K ą d z i e l a, J. K w i a t k o w s k i, I. W y c z a ń s k a. T. 2. Kraków 1979, s. 160.

⁶⁹ W. H o r z y c a: *Karmazynowy poemat...*, s. 162.

i uzgodnienia czasów po obu stronach historycznej cezury, szukanie miejsca dla chwili obecnej w przestrzeni historii i tradycji oraz miejsca dla historii we współczesności. Tej bowiem przeszłości, która składała się na narodową świadomość, nie można po prostu pominąć ani raz na zawsze oprostować.

Po latach pisał Lechoń w szkicu poświęconym polskiej literaturze dramatycznej:

[...] w poezji polskiej ta wiara, to obcowanie z duchami jest podstawą akcji, jej treścią, źródłem formy; w *Weselu*, w *Dziadach*, coś dopiero mówić o *Samuelu*, schodzą się ze wszystkich krańców zaświata duchy czyste i piekielne dusze czyścicowe, cała nasza poezja dramatyczna zdaje się [...] odpowiedzią na boską ironię Gustawa: „Jak to? Więc nie ma duchów, ten świat jest bez duszy?”, odpowiedzią ukrytą nie tylko w kantorku Księdza, ale i w słomie bronowickiego Chochola i wśród ruin teatru na wyspie w Łazienkach.⁷⁰

Karmazynowy poemat – podobnie jak uwielbiane przez jego autora wielkie dramaty romantyczne i postromantyczne – jest zapisem obcowania z duchami. Charakterystyczny sposób ukształtowania akcji lirycznej oznacza w tym przypadku nie tylko wybór tradycji, ale także rejestrację określonego sposobu postrzegania świata, podpatrywanie jego duszy, opowiedzenie się po niewidzialnej, duchowej jego stronie. W istocie chodzi tutaj o duszę polską i taki jej obraz, który wyłania się ze zmagania z przeszłością historycznie zamkniętą, lecz przez ten fakt z pewnością nie unieważnioną, przeszłością tyleż czarowną, co upiorną. *Karmazynowy poemat* daje przenikliwe i w pewnym sensie ponadczasowe świadectwo uwikłania narodowej świadomości w przeszłość, o czym w radosnym upojeniu początkiem nowych czasów łatwo było zapomnieć.

Między słowem i milczeniem

Karmazynowy poemat – jak wiadomo – ma dwa zakończenia. Pierwszą wersję tomu z roku 1920 kończy wiersz *Piłsudski* i jego słynna

⁷⁰ J. Lechoń: *O polskiej literaturze dramatycznej*. W: I d e m: *O literaturze polskiej*. Warszawa 1993, s. 68.

pointa: „A On mówić nie może! Mundur na nim szary.” [PZ, 41]. Poetycki tom Lechonia w tej postaci rozpościera się między gwałtowną mową Herostratesa a milczeniem ostatniego bohatera książki. Mowa i milczenie – ważna antynomia romantyczna⁷¹ – w tym wypadku rysuje granice przestrzeni retorycznej poematu.

Analizując początek *Herostratesa*, a zatem także *Karmazynowego poematu*, Andrzej Zieniewicz zauważa:

„Czyli to będzie w Sofii, czy też w Waszyngtonie,
Od egipskich piramid do śniegów Tobolska”

– wystarczy wejść w narrację taką geograficzną wyliczanką, aby od pierwszych słów było wiadomo: oto zaczyna się **przemówienie**. Wolno też sądzić, że na ważny temat, bo czy dla kwestii mało istotnej opłaca się budować zdanie tak długie, jak zapowiada intonacja wznosząca się antykadencją przez 26 sylab, zdanie przeznaczone najwyraźniej do wygłaszania (co widać po starannym, obliczonym na łatwość wymowy doborze brzmień słownych i oczywiście po rytmie), podniosłe zdanie-zapewnienie, że mówca dołoży starań, aby wziąć naszą uwagę na smycz krętej składni, wreszcie zdanie-weksel, który kadencją (tj. częścią opadającą) trzeba będzie spłacić. Ponieważ zakończenie okresu rozpoczętego z tak wysoka musi dowieść, że trud retorycznego formowania mowy był w pełni zasadny, zabiegi – warte podjęcia, patos – nie nad stan treści.

Tak się też dzieje. Trzeci i czwarty wers strofy objaśnia, że styl podniosły jest zupełnie na miejscu, ponieważ mowa dotyczy bliskiej sercu Polaka romantycznej koncepcji patriotyzmu.⁷²

Ważki temat i podniosły ton wypowiedzi, dbałość o właściwą rozpiętość syntaktyczną i brzmieniową płynność znamiennej początku Lechoniowego wiersza wprowadzają czytelnika w sam środek retorycznego ukształtowania poematu. Wielki temat i patos towarzyszą jego lekturze od stron pierwszych do stron końcowych. Poeta ani na moment nie obniża tonu, *Karmazynowy poemat* przybiera kształt koturnowy.

⁷¹ Por. M. K a l i n o w s k a: *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*. Warszawa 1989; R. P r z y b y l s k i: *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*. Warszawa 1993.

⁷² A. Z i e n i e w i c z: *Ojczyzna wolna... a poeta nadal w płaszczu Konrada*. „Poezja” 1978, nr 11–12, s. 89–90.

Sygnały retoryczności dostrzeżone w *Herostratesie* Andrzej Zieniewicz funkcjonalizuje następująco:

Retoryka wprowadzona w obszar monologu lirycznego w pewnym sensie unieważnia jego wymiar osobisty, intymny, równoznaczna jest ze wskazaniem na powszechność, na gromadny charakter konstruowanych emocji. Retoryka w wierszu odniesiona do symboli i emblematów romantycznej tradycji (przywoływanych przez tekst w obfitości) podkreśla ich zdolność do budzenia zbiorowych ekscytacji, ich żywotność, zakorzenienie w narodowej psychice.

Pośrednio zatem jest owa retoryka znakiem uczuciowej ambiwalencji podmiotu, wskazuje, że mówca-Herostrates, zwracając się diatrybą przeciw romantycznym schematom, jednocześnie tym schematom ulega, że występuje – w imię wyższych racji – przeciw czemuś, co jest mu drogie.

Retoryczne ułożenie mowy wiersza nie tylko więc przydaje tematowi ważności, nie tylko monumentalizuje go, lecz także dramatyzuje, a nawet – w jakiejś mierze – wprowadza w obszar mitu. Ponieważ mówić (w poezji) retorycznie to sięgać po mowę ponad-powszednią, to ekwiwalentyzować poetycko ponad-powszedni stan psychiczny, stan z pogranicza ekstazy, misterium, jaki powstaje właśnie podczas aktualizacji mitu, kiedy przeżywanie świata wzmaga się, zwielokrotnione o pewność uczestnictwa we wspólnocie.⁷³

Interesujące uwagi Zieniewicza zmuszają do ponownego zastanowienia się nad tym, czy rzeczywiście w wierszu Lechonia unieważniony został wymiar osobisty, a wzięła nad nim górę „pewność uczestnictwa we wspólnocie”. Retoryka *Herostratesa* jest bowiem szczególnego rodzaju, raz po raz ponadosobistą, niejako publiczną wypowiedź rozsada świadomość osobna, wrażenia indywidualne, prywatne emocje. Wiersz jest niewątpliwie retoryczny, a jednak jego retoryka sprawia wrażenie zmałconej. Mamy tu do czynienia z wypowiedzią tyleż retoryczną, co liryczną, nie należy zatem mówić o unieważnieniu osobistego wymiaru wiersza, lecz o wzajemnych relacjach między dwoma sposobami mówienia i dwiema sferami uczestnictwa w świecie – prywatnej, intymnej i publicznej, ponadjednostkowej.

Znamienna dwuznaczność wiąże się z tytułem utworu i podstawowym dla niego chwytem wypowiedzi w imieniu postaci, która

⁷³ Ibidem, s. 90.

w tytule została umieszczona. Zabieg ten dobrze tłumaczy się zarówno w zakresie retoryki, jak i w sferze poetyki, w której przypadek ten zaliczyć należy do liryki maski. Jeśli chodzi o retorykę, Jerzy Ziomek przypomina wskazania Arystotelesa:

Arystoteles [...] podpowiada, że dobrze jest, gdy mówca wkłada w usta kogoś innego, postaci rzeczywistej lub fikcyjnej, też literackiej, to, co ma do powiedzenia od siebie. Powody mogły być różne – odwołanie się do autorytetu danej osoby, do autorytetu autora utworu, z którego pochodzi dana postać, i do autorytetu opinii publicznej, gdy powtarzało się zdanie uchodzące za maksymę obowiązującą.⁷⁴

W przypadku wiersza Lechonia mamy do czynienia z odwróceniem retorycznej zasady, podmiot kształtuje swoją wypowiedź w imieniu postaci powszechnie otoczonej złą sławą. Już na samym wstępie w utworze pojawiają się komplikacje układu komunikacyjnego. Jerzy Ziomek podkreśla, że

kluczowym pojęciem retoryki jest „wiara” (gr. *pístis*, łac. *fides*). Rzecz w tym, że cała budowa działu inwencyjnego i zawarte w nim przepisy są podporządkowane tej generalnej zasadzie pozyskania przychylności przez budzenie wiary w słowa przekonującego.⁷⁵

Wybór postaci mówiącej w Lechoniowym *Herostratesie* sztydzi z tej retorycznej zasady. Podmiot wypowiedzi jest demonstracyjnie niewiarygodny. Słuchacz od początku czuje się nieco zdezorientowany, nie bardzo wiedząc, czy przyjmować jego wskazania na serio, czy raczej skupić swą uwagę na postaci mówcy. Wymagany przez klasyczną retorykę *vir bonus dicendi peritus*⁷⁶, w tym przypadku spełnia tylko jeden warunek przytoczonej definicji retora. Niewątpliwie jest w mówieniu biegły, lecz jego zacność czy szlachetność otacza mgła wątpliwości. Retoryczna skuteczność wypowiedzi staje zatem pod znakiem zapytania.

Mowa Herostratesa rozpoczyna się w sposób szczególny. Jej typowość, dostrzeżona przez Zieniewicza, jest nadzwyczajnego rodzaju. Klasyczna retoryka dopuszczała dwie możliwości konstrukcji wstępu

⁷⁴ J. Ziomek: *Retoryka opisowa*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 87.

⁷⁵ Ibidem, s. 79–80.

⁷⁶ Ibidem, s. 8.

– **exordium** **zwykle**, zwane *prooemium*, i **nadzwyczajne**, czyli *insinuatio*⁷⁷. W przypadku Herostratesa mamy do czynienia z *exordium* „insynuacyjnym”, w którym mówca nie przygotowuje przychylności słuchaczy, zamiast tego wchodzi od razu *in medias res*, rozpoczyna w sposób impetyczny, sięgając po środki nadzwyczajne. Po wyliczance geograficznej, obrazującej rozciągłość i niejako powszechność przedstawionej w mowie opinii, następuje akord mocny, zaczepny:

Na tysiączne się wiorsty rozsiadła nam Polska,
Papuga wszystkich ludów – w cierniowej koronie.

I tutaj mówca dba o sugestię powszechności wypowiedzianego sądu, stosując gramatyczną formę 1. osoby liczby mnogiej. To rodzaj przygotowania odbiorców na przyjęcie sarkastycznego, bluźnierczego w istocie wyroku. Jeszcze istotniejsze wydaje się w tym wypadku zakreślenie wspólnego świata nadawcy i adresata wypowiedzi, którego granic przestrzegał będzie mówca. Przywołane w niej postacie, rekwizyty i wyobrażenia odwołują się do pewnej wspólnoty wiedzy i obrazów, którą wyznacza polska literatura okresu niewoli. Sarkastyczna opinia wystawiona Polsce zbudowana została z elementów powszechnie znanych, uświęconych autorytetem wielkich twórców romantycznych. Mimo to zderzenie pozostaje bluźniercze i prowokacyjne, nadzwyczajność zastosowanych środków kpiny i bluźnierstwa oznacza zdecydowane uderzenie w emocje odbiorców. *Exordium* płynnie łączy się w pierwszej strofie z przedstawieniem stanu rzeczy, czyli z *narratio*, tu ograniczonym do sarkastycznego stwierdzenia. Otworzony przez nie ciąg deprecjonujących porównań zdaje się należeć do części dowodzeniowej (*argumentatio*), którą tworzą analogie i *exempla*.

Exemplum jest przez klasyków teorii wymowy definiowane jako „kommemoracja”, czyli wspomnienie lub przypomnienie zdarzenia rzeczywistego lub fikcyjnego, użytecznego w funkcji perswazyjnej. Istotną cechą *exemplum* (ważną także dla dalszej jego kariery jako gatunku literackiego) jest fakt, że w odróżnieniu od innych argumentów, *exemplum* pochodzi „spoza sprawy”. [...] Sprawą jest w tym sensie całokształt zdarzeń będących przedmiotem sporu, narady i pochwały (lub nagany), *exemplum* zaś nie podlega postępowaniu

⁷⁷ Ibidem, s. 73–74, 80–82.

dowodowemu, ponieważ do faktów (ustalanej prawdy materialnej) odnosi się tylko przez podobieństwo (*similitudo*).⁷⁸

Wydaje się, że odniesienie do porównań z *Herostratesa* kategorii retorycznego *exemplum* nie jest pozbawione sensu. Dowodzenie zasadności nagany udzielonej Polsce odbywa się tutaj w drodze wskazywania sytuacji podobnych. Charakterystyczna dla tej części wiersza jest w dalszym ciągu potwierdzana sugestia wyobrażeń i odczuć wspólnych nadawcy i odbiorcy: „Taka wyszła **nam** Polska z urzędu w powiecie”.

Nagle jednak tok mowy się załamuje, w wyobrażenia niejako powszechnie wdziera się wrażenie jednostkowe, rodzaj wyznania:

A dzisiaj mi się w zimnym powiewie jesieni,
W szeleście rdzawych liści, lecących z kasztanów,
Wydała kościotrupem spod wszystkich kurhanów,
Co czeka trwożny chwili, gdy ciało odmieni.

Odmienność tej strofy widoczna jest w podkreśleniu jednokrotności wrażenia („dzisiaj”), gdzie świeżość przeżycia współgra z jego mocą, a także w symptomatycznej zmianie liczby gramatycznej, dotyczącej mówiącej osoby. Tutaj wypowiada się „ja” niejako prywatne. Mimo to porównanie Polski do „kościotrupa spod wszystkich kurhanów” nie ma cech oryginalności. I tu pobrzmiewają echa literatury, rekwizytorni tego wiersza; w strofie usłyszeć można i Słowackiego, i Asnyka.

Od tej chwili w układzie komunikacyjnym *Herostratesa* następuje wyraźna zmiana. „My” mówiące zostaje zastąpione przez „ja”. Rola perswazyjna owego „my”, łączącego nadawcę z odbiorcami, została spełniona, wykazano podstawy nagany, udowodniono winę. Mówca przystępuje do perswazji jawnej, nawołuje do czynu. Tym razem role „ja” i „wy” („ty”) zostają sobie przeciwstawione, wyraźnie umieszczone po dwóch stronach aktu illokucji: „Ja tobie rozkazuję!” Mówca sięga po tryb rozkazujący, dowolnie (perswazyjnie) wymienia kierowane do odbiorców „wy” na „ty”, ujawnia gwałtowne emocje, które stara się przełożyć na cel pragmatyczny, dzieło zniszczenia. I nagle kolejna zmiana. Zakończenie wiersza przynosi całkowite załamanie się retorycznego modelu na rzecz lirycznego wyznania. Pewność

⁷⁸ Ibidem, s. 109.

retora i gwałtowność jego racji zastępuje wyciszona artykulacja prywatnych pragnień i wątpliwości.

Stefan Lichański zwraca uwagę na liczne podobieństwa między *Karmazynowym poematem* i całkowicie dziś zapomnianą *Rzeczpospolitą Babińską*, proponując niejako wspólną lekturę dwóch tomów wydanych w 1920 roku⁷⁹. Wymownym przykładem wzajemnych nawiązań między tymi dwiema książkami jest otwierający *Królewsko-Polski kabaret 1917–1918* wiersz *Paszkwil* [PZ, 323–324], bliski pod wieloma względami retoryce *Herostratesa*. Dość wspomnieć strofę:

Zły to ptak, który własne pokalać śmie gniazdo,
Złe gniazdo, skoro ptak zeń złąkniony uchodzi.
Paszkwile będę pisał – nikomu nie szkodzi
Po naszej wielkiej Polsce zabawić się jazdą.

– czy też fragment, dokumentujący konkretnym materiałem dowodowym tezę z *Herostratesa*, że „Na tysiączne się wiorsty rozsiadła nam Polska”:

Gadają w górze Wisły, a w dole się boczą,
A walczą nad Isonzo, a milczą nad Wartą,
A państwo Paderewscy z piór srebrnych odartą
Wskazują Polskę z rany krwawymi, co broczą.

W Londynie nam pan Dmowski z Angliki się trąca,
A w Wiedniu Kucharzewski nam zebrze jałmużny,
Czy nasza Polska, psiakrew, proszący podróżny,
Czy arfa pod skrzydłami aniołów drgająca?

To, co w sposób wyraźny różni te dwa tomy, to ich stosunek do retoryki. W zbiorze pamfletów i satyr mamy do czynienia z retoryką niejako czystą, aktualnym odniesieniem wierszy, konkretnością przywoływanych faktów, która wszakże utwory te skazuje na prędką niepamięć potomnych, z wyraźnym celem kształtowania opinii i zachowań czytelnika. Retoryka *Karmazynowego poematu* jest retoryką zmaconą, taką, która nieustannie mierzy się z lirycznym przeżyciem i wyznaniem, a także uogólnia sensy, zaciera konkretne odniesienia. *Herostrates* jest tym szczególnym wierszem, który w sposób wyraźny rysuje przestrzeń między wypowiedzią retoryczną a liryczną. W tym

⁷⁹ S. L i c h a Ń s k i: *Dziedzictwo Konradowe...*, s. 27–35.

przypadku jest to przepaść dzieląca jednoznaczność ferowanych wyroków od niepewnych sądów i ambiwalentnych emocji, niezachwianą pewnością od rozterek i wątpliwości.

Cechy retorycznego ukształtowania *Herostratesa*, a zwłaszcza gwałtowny ton oskarżycielski zbliżały wiersz Lechonia do wymowy sądowej, jednego z trzech rodzajów retorycznych. Przypomnijmy opinię znawcy:

W wymowie sądowej spór jest ostry i wyraźny, a strony są sobie zdecydowanie przeciwstawione: celem sztuki oratorskiej jest tu pokonanie przeciwnika.⁸⁰

O wyodrębnieniu poszczególnych rodzajów, a więc także: wymowy doradczej i pokazowej, w znacznej mierze decyduje charakter i stopień sporu⁸¹. Jego najmniejsze, czasem nawet trudne do dostrzeżenia nasilenie występuje w wymowie pokazowej. Zastanawiając się nad wzajemnymi relacjami między retoryką i poezją, Jerzy Ziomek zanotował:

[...] poezja nie jest retoryką, ale jest obszarem działań retorycznych, a czytelnik poezji nie będąc uczestnikiem agonu, jest zarazem jego obserwatorem, co nie znaczy, że jest widzem obojętnym.⁸²

W *Herostratesie* gwałtowny spór rozgorzał niemal „na oczach” odbiorców wiersza, spór fingowany, podobnie jak fingowana była mowa włożona w usta tytułowego bohatera. Bo też przeciwnik poddany oskarżeniom był niełatwo uchwytny, retoryczny agon w Lechoniowym wierszu zakładał walkę z ideą, wyobrażeniem, z polskością zakrzeplą w trupim, numinotycznym kształcie. Janusz Kryszak następująco wskazuje ostrze zapisanego w wierszu buntu:

Bunt Lechonia wymierzony był przeciw nawykowi psychicznemu, które ukształtował w nas czas niewoli. Tym nawykiem, które z języka uczyniły narzędzie ociężałe od znaczeń wtórnych, alegorycznych, symbolicznych, i jakie, pod wpływem zewnętrznych okoliczności, wysunęły się na plan pierwszy, deformując widzenie świata. W miarę upływu lat ów polski szyfr symboliczny stał się formą konwencji,

⁸⁰ J. Ziomek: *Retoryka opisowa...*, s. 62.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Ibidem, s. 70.

wyrazem myślowego i uczuciowego nawyku. Miał bowiem rację Słowacki, gdy w dzienniku swym notował, że „Język stworzyć narodowi jest to szatańska przysługa. Wkrótce z formy wydobyć się nie może, leniwieje duchem – i łatwość tłumaczenia się bierze za obfitość myśli”. Przeciwno tej „łatwości tłumaczenia się” wymierzony był herostratesowy gest Lechonia. Ale przecież, jak szybko miało się okazać, poeta zbuntowany przeciwko symbolicznemu językowi przeszłości w tym samym *Karmazynowym poemacie* taki właśnie język narzucił współczesności.⁸³

Powodem ataków Herostratesa, a zarazem jego przeciwnikiem, jest zatem także sam język literatury, nabrzmiały od znaczeń wtórnych, język, od którego dla autora poematu nie ma ucieczki. Figura koła, powrotu, wirowania w tańcu i w tym sensie jest dla *Karmazynowego poematu* znacząca. Ukazane w nim zmagania z językiem, tworzywem, tradycją częstokroć wracają do punktu wyjścia. Świadomość uwikłania, niemożność opanowania tworzywa, słuchaczy, a także emocji znakomicie ukazuje *Mochnacki*; o niemożliwości wyjścia poza wyobrażenia, które opanowały i w efekcie uwięziły świadomość twórcy, po części opowiada *Jacek Malczewski*. Wyznanie: „Na dzień dla żywych, dla mnie – na wszystko skończone”, w którym pobrzmiewa melancholijna nuta, jest w gruncie rzeczy wyrazem przypisania siebie przeszłości i literaturze dawnej. To nie tyle anachroniczność, ile świadomość anachronizmu⁸⁴, wcale z tym pierwszym nie tożsama. Pod wieloma względami mamy tu do czynienia z dramatycznym odczuciem niemożności wyjścia poza gotowe formuły, schematy, konwencje, w swej istocie bardzo nowoczesnym. W *Karmazynowym poemacie* Lechoń odczuwa je jeszcze jako dramat twórcy, z czasem jego bunt łagodnieje, a w jego miejsce przychodzi zgoda na taki stan rzeczy. Świadomość obracania się w zamkniętym kręgu literatury zastanej pozostaje, lecz nie jest już odczuwana jako tragiczne uwikłanie twórcy, w każdym razie przestaje być to tematem wierszy. W *Karmazynowym poemacie* tkwi element gwałtownego buntu, twórczy zacząć tego tomu, który wprowadza w karmazynowe liryki pierwiastek ago-

⁸³ J. K r y s z a k: *O poezji polskiej wstępnych lat niepodległości...*, s. 74–75.

⁸⁴ Jako dowód tej świadomości Tymon T e r l e c k i (*Dwa profile Jana Lechonia*. W: *Pamięci Jana Lechonia*. Londyn 1958, s. 22) przytacza słowa Lechonia z jego listu: „[...] bardzo długie lata żyłem w przeświadczeniu, że jestem literackim anachronizmem, a wtedy cudactwo jest pisać”.

nistyczny. Termin ten, nie bez głębszych uzasadnień odsyła do komunikacji retorycznej, co może nieco dziwić u poety zapatrzonego w romantyczne wzorce wypowiedzi. W podręczniku Jerzego Ziomka czytamy:

Retoryka jest, jak wiemy, dyscypliną silnie normatywną. Może więc być podejrzana o znaczne ograniczenie oryginalności. Należałoby powiedzieć, że nie tylko może być podejrzana o takowy grzech, ale wielokrotnie była pomawiana. Z punktu widzenia romantycznej koncepcji twórcy jako rewelatora prawd ukrytych i jako medium transcendentnego piękna – retoryka istotnie była spisem zbytecznych i krępujących przepisów. Ale jako teoria komunikacji słownej w społeczeństwie otwartym była kodeksem agonu: przez agon rozumiemy wszelkiego rodzaju współzawodnictwo, walkę i wyścig. Retoryka jest więc agonem słów i myśli, a stawką w agonie jest domniemana sprawiedliwość. Kodeks działań agonistycznych jest, bo musi być ograniczony co do liczby przepisów, stosunkowo powoli i mało się zmieniających. Jednakże liczba kombinacji, jaką może z ograniczonej liczby elementów stworzyć biegły retor, jest nieograniczona.⁸⁵

Liryczna propozycja Lechonia jest poezją reguł i stylów polskiej literatury romantycznej. Bunt przeciwko dziewiętnastowiecznym wzorcom wyrażony został w języku, przeciw któremu twórca się buntuje. Staje się to powodem wewnętrznego zawikłania zarówno *Herostratesa*, jak i innych wierszy *Karmazynowego poematu*, w których spoza problematyki narodowej, podniesionej u progu niepodległego państwa, wyziera pytanie o tożsamość artysty, spętanego wspaniałością i sugestywnością propozycji literackich poprzedników. Retoryczny agon i w tym sensie jest dla Lechonia znaczący, że nie wykracza on poza reguły i gotowe elementy twórczości romantycznej, sprowadzonej do roli literackiego autorytetu. Bunt przeciw niemu przebiega w imię własnej tożsamości twórczej, jednakże autorytetu nie narusza. Fantasmagoryczne wizje zburzenia Łazienek czy zabicia upiora Kilińskiego z punktu widzenia tożsamości artysty są gwałtownym wyrazem świadomości uwięzienia, które w symbolicznym planie przekroczyć mogą jedynie burzycielskie fantazje. Bunt – powtórzmy – wypowiedziany zostaje w języku, który jest przedmiotem buntu.

⁸⁵ J. Z i o m e k: *Retoryka opisowa...*, s. 17.

Lechoń tworzy nowe kombinacje z gotowych elementów oraz zgodnie z przyjętymi przepisami i regułami. W dobie literatury innowacyjnej jest to strategia szczególna. Z perspektywy czasu warto zauważyć, iż wolna od złudzeń awangarda, że w sztuce można stworzyć coś zupełnie nowego. Na tle nowoczesnych literatur swojego czasu Lechońowe przywiązanie do zasad i rekwizytów tradycyjnej poezji świadczy o wewnętrznych, retorycznych podstawach jego twórczości. Jerzy Ziomek podkreśla, że „retoryka jest z natury swego pochodzenia i przeznaczenia agonistyczna, przez co stronnicza, ale strzeżona regułami lojalnej gry – swego rodzaju *fair play*”⁸⁶. Postawa Lechońowa wobec dawnej literatury ma w sobie posmak wierności, przestrzegania reguł lojalnej gry, zwłaszcza gdy łączy się z postawą buntu. Czy okaże się on skuteczny – to już inna sprawa. Wojującego Herostratesa pokonują w istocie jego własne wątpliwości i ambiwalentne odczucia. Być może w wierności zasadom mieści się, w gruncie rzeczy, delikatna zapowiedź consensusu, zmagania z tradycją stają się próbą uzgodnienia dawnego języka z nową rzeczywistością. Podmiot *Karmazynowego poematu* wychodzi od stanu gwałtownej niezgody, którą od wewnątrz rozsadzają dręczące go, już nie retoryczne, wątpliwości. Pokonanie przeciwnika z tego względu nie jest możliwe, można natomiast starać się go pozyskać, przekształcić w partnera⁸⁷.

Herostrates jest stosunkowo rzadkim w poezji przywołaniem elementów retorycznej mowy sądowej, dostrzegalnych w ostrości i temperaturze sporu oraz oskarżycielskiej intencji wiersza. Jerzy Ziomek, rozważając możliwe sąsiedztwa gatunków retorycznych i poetyckich, zwraca uwagę na to, że najbliżej poezji sytuuje się *genus demonstrativum*, rodzaj pokazowy czy popisowy, który z natury swojej jest najmniej agonistyczny spośród retorycznych rodzajów wypowiedzi⁸⁸. Retorykę oskarżycielską oraz właściwą mowie wiecowej retorykę nakazu (nawoływania do zwalenia Łazienek i zabójstwa Kilińskiego) w *Karmazynowym poemacie* ograniczone do *Herostratesa* – zastępuje

⁸⁶ Ibidem, s. 64.

⁸⁷ „Retoryka jest ze swej natury dramaturgiczna: punktem wyjścia jest dla niej stan niezgody, punktem docelowym porozumienie, do którego dąży dwoma sposobami: albo przez pokonanie przeciwnika, albo przez jego pozyskanie, a więc przekształcenie go w partnera.” J. Ziomek: *O współczesności retoryki*. W: I d e m: *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*. Warszawa 1994, s. 149.

⁸⁸ I d e m: *Retoryka opisowa...*, s. 64–65.

wkrótce wymowa pokazowa, popis kunsztu i sprawności warsztatowej podmiotu wypowiedzi. W dalszym ciągu mamy do czynienia z „lojalnością” wobec reguł, popis jest w istocie prezentacją świetnej ich znajomości i umiejętności twórczego wykorzystania.

Znakomitym przykładem przywołania w poezji retorycznego rodzaju pokazowego w *Karmazynowym poemacie* jest *Duch na seansie*, wiersz bliski poetyce pastiszu, wierny regułom i motywom poezji Słowackiego. W utworach tego typu agon przybiera postać ukrytą, chociaż nie zanika całkowicie. Staje się próbą sił w języku mistrza, podjęciem wyzwania, oznacza zatem nie spór, lecz współzawodnictwo. Podmiot czynności twórczych w wierszu o widmie Słowackiego dowodzi swojej biegłości w posługiwaniu się strofą *Beniowskiego*, tworzy klimat bliski tamtej wielkiej poezji, a w gruncie rzeczy komponuje świat przedstawiony z gotowych elementów.

Pojęcie pastiszu – przypomina Ryszard Nycz – uzyskało status literaturoznawczego terminu w okresie klasycyzmu, kiedy to trafiło do pism z zakresu poetyki z dziedziny sztuk plastycznych, gdzie miało znaczenie naśladowania (w określonych zaś warunkach fałszerstwa) polegającego na użyciu motywów oraz cech stylistycznych charakterystycznych dla dzieł wybitnego twórcy bądź ogólniej pojętej manieri stylistycznej, a połączonych w sposób, który dawał wrażenie nowego, „oryginalnego” dzieła naśladowanego wzoru.⁸⁹

Jerzy Ziomek ujmuje pastisz w porządku generatywnym:

Dany pierwowzór *P* (gatunek, prąd, twórczość autora) składa się z *x* wypowiedzi, które zostały wyprodukowane przez urządzenie generujące, zwane zazwyczaj poetyką immanentną pierwowzoru *P*. Inaczej mówiąc, każdy istniejący utwór jest realnym przejawem możliwości twórczych podmiotu.⁹⁰

Pastisz jest falsyfikatem. Ale falsyfikatem szczególnym: nie imituje konkretnego utworu i nie skleja strzępów utworów, lecz tworzy

⁸⁹ R. N y c z: *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku*. W: I d e m: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 174–175. Tutaj także uwagi o różnych rozumieniach terminu „pastisz” (s. 174–183).

⁹⁰ J. Z i o m e k: *Parodia jako problem retoryki*. W: I d e m: *Powinowactwa literatury*. Warszawa 1980, s. 384–385.

utwór nowy i przedtem nie istniejący, imitując produktywne siły tkwiące w danej poetyce.⁹¹

Jeżeli pomiędzy pastiszem i falsyfikatem postawimy znak równości, to oczywiście *Duch na seansie* w takim rozumieniu pastiszu nie będzie się mieścił. Natychmiast zdemaskuje go bohater wiersza, bo utwór pisany kodem Słowackiego jest jednocześnie wierszem o Słowackim na spirytystycznym seansie, o powrocie zmarłego, o jego halucynacyjnym wpływie na uczestników tegoż seansu, o powrocie pewnej poetyki niejako z zaświatów. Natomiast zasada konstrukcji *Ducha na seansie* jest niewątpliwie zasadą pastiszową. Nie naśladuje konkretnego utworu, lecz tworzy nowy, oryginalny według podpatrzonych i wyuczonych reguł, wyzyskuje tkwiącą w nich potencję twórczą. Ważne też, że czyni to bez intencji ośmieszenia⁹², naśladuje bez przesady⁹³. Tak rozumiana zasada pastiszowa wykazuje wiele cech wspólnych z zasadą tworzenia wypowiedzi retorycznej. Biegły w znajomości reguł i rekwizytów imitowanego wzorca autor tworzy z nich nowe, nie istniejące dotąd kombinacje, przestrzegając jednocześnie fundamentalnych zasad normatywności, autorytetu i wpisane go w utwór pierwiastka agonistycznego.

W *Duchu na seansie* tendencja retoryczna zostaje także, podobnie jak w *Herostratesie*, zachwiana w sposób symptomatyczny. Tylko do pewnego momentu można w tym wierszu widzieć popis kunsztu, specyficzny typ laudacji, hołd, a zarazem współzawodnictwo. Utwór Lechonia ma jednak charakter narracyjny i w związku z tym wdziera się do niego element niespodzianki zgotowanej przez liryczną akcję. *Duch na seansie* językiem Słowackiego opowiada o oczekiwaniu na słowo, które jednak nie następuje. W jego miejsce przychodzi czyn. Milczenie widma i jego gesty okazują się znamienne zarówno ze względu na początek *Karmazynowego poematu*, jak i na jego zakończenie w wersji z 1920 roku – wiersz *Piłsudski*. Zawiera się w nich powtórzony gest *Herostratesa*⁹⁴ i zapowiedź ostatniego bohatera poematu, którego milczenie, w świetle retorycznej problematyki tomu, jest wielce wymowne: „A On mówić nie może! Mundur na nim szary”.

⁹¹ Ibidem, s. 386.

⁹² Ibidem, s. 356–359.

⁹³ Ibidem, s. 374.

⁹⁴ Píše na ten temat G. O s t a s z: *W cieniu Herostratesa...*, s. 39.

Jeżeli w początku i zakończeniu Lechoniowego tomu zechcemy dostrzec ramę kompozycyjną, to warto jeszcze raz podkreślić, że *Karmazynowy poemat* rozpościera się między mową a milczeniem. Herostrates i Piłsudski prezentują dwa krańcowo odmienne modele zachowań. Jeden krzyczy, a drugi milczy. Charakterystyczne jest to, że bohater uosabiający bunt i tendencje indywidualistyczne podejmuje wysiłek komunikacji, sięga po władzę przywódczą, lecz jego próby okazują się bezskuteczne. Piłsudski w finalnym wersie tomu nosi szary mundur, nie szatę buntu czy władzy, lecz strój symbolizujący służbę narodowej idei, żołnierski trud, los wspólny. Ten przywódca stoi niejako z boku, skromny, choć zarazem posągowy. W zestawieniu z Herostratesem Piłsudski jest już po stronie czynu, świadomy, że widm przeszłości nie można odpędzić magicznym zaklęciem, można natomiast tak zmienić rzeczywistość, by zjawy nie tyle znikły, ile przestały nowej Polsce zagrażać. Słowo bowiem jest zawsze uwikłane w przeszłość i powtórzenie. Nie tyle otwiera drogę nowym czasom, ile kieruje się ku przeszłości, wlecze za sobą historię, narosłe wokół siebie wtórne znaczenia. Nowe możliwości otworzyć może tylko czyn.

Stosunek Lechonia do tradycji szeroko rozumianej, jako przeszłość i jako język, ma w świetle przedstawionych tu wywodów dwie strony – jasną i ciemną. Pierwsza z nich oznacza tendencję do panowania nad dziedzictwem przeszłości, próbę władzy, zdobywanie terytorium. To podjęcie działań agonistycznych, retoryczne sięgnięcie po władzę nad językiem i pokaz możliwości twórczych. Strona druga, tamtej stale towarzysząca, jest sferą uwiedzenia, opętania świadomości, podporządkowania regułom i urokowi dawnej poezji, urzeczenia czarem dawnego świata. Podmiot w tej sytuacji w swoich zmaganiach z tradycją tyleż zdobywa, ile jest przez nią zdobywany.

Rozdział III

Srebrne i czarne **Zaproszenie do lektury retorycznej**

Zmienne koleje recepcji

Tomik *Srebrne i czarne* Jana Lechonia ukazał się w Warszawie jesienią 1924 roku. Jego autor, dwudziestopięcioletni wówczas Leszek Serafinowicz, był już poetą znanym i wysoko cenionym. Zawrotny sukces *Karmazynowego poematu*, wydanego cztery lata wcześniej, uczynił go jedną z największych nadziei polskiej poezji. Wysoki ton liryki obywatelskiej, znany czytelnikom rewelacyjnego debiutu poety, w drugim i ostatnim międzywojennym tomie Lechonia ścichał do szeptu poszukiwań tożsamości jednostkowej, do rozważań o życiu i śmierci, Bogu i grzechu, miłości i cierpieniu.

Dwie niewielkie książeczki poetyckie ugruntowały pozycję poety w dwudziestoleciu międzywojennym. *Karmazynowy poemat* oraz *Srebrne i czarne* były wielkimi sukcesami czytelnicznymi. Jeżeli sukces w literaturze zależy w równym stopniu od umiejętności autora i od rozpoznania przez niego oczekiwań odbiorców, to międzywojennemu Lechoniowi trudno odmówić i jednego, i drugiego. Obydwie książki liryczne perfekcyjnie trafiały w gust literackiej publiczności, publiczności – dodajmy – różnorodnej i atakowanej już wielością awangardowych ofert. Czytelnicy i krytycy kochali Lechonia. Dwa, jakże odmienne, tomiki przyjęto z jednakowym entuzjazmem. Wilam Horzycy pisał w recenzji *Srebrnego i czarnego*:

Gdy po jego przeczytaniu spoglądamy ku *Karmazynowemu poematowi* [...], wyjdaje się nam [...], że wszystko tamto to genialne wpraw-

ki. Tak uczą się latać ci, którym los dał mocne skrzydła. Ale to, co tu widzimy, to nie próba sił ani grzmiąca fanfara: to powaga i zaduma, to walka i obrachunek, to spowiedź świadcząca, że się naprawdę zaczęło żyć.¹

Można toczyć spory o to, który Lechoń jest lepszy, „karmazynowy” czy „srebrno-czarny”. Nie było wątpliwości co do tego, że jeden i drugi jest poetycką rewelacją. Widziano w nim następcę wielkich romantyków, niemal dorównującego im skalą talentu i kunsztem². Ta nobilitacja była dla młodego poety – jak wiadomo – słodka i ciężka zarazem. Słodczyz glorii zatruwała świadomość najwyższych wymagań, ta zaś działała na twórcę hamująco. „Najmniej on produktywny wśród całej młodej falangi” – wyrokował o poecie Stanisław Lam³.

Dzieje recepcji okazały się jednak dla Lechonia niezbyt pomyślne. Wydaje się, że po okresie czci i uwielbienia przeniesiono go z pierwszych półek do pokrytych kurzem zakamarków bibliotecznych szaf. Bohater jednej z najbogatszych w XX wieku legendy literackiej⁴ stał się obecnie twórcą niemal zapomnianym. Znana pointa z wiersza o tym, co „z wszystkich rzeczą główną”:

Śmierć chroni od miłości, a miłość od śmierci.

– okazuje się znacząca, także jako reguła recepcji Lechonia. Uwielbienie graniczy w niej z zapomnieniem, centrum zainteresowania literackiego z kurzem bibliotecznych szaf, miłość do poety z jego śmiercią w pamięci czytelników.

¹ W. H o r z y c a: *Między niebem a ziemią*. „Wiadomości Literackie” 1924, nr 46, s. 4.

² E. B r e i t e r: *Srebrne i czarne. (Nowy tom poezji Jana Lechonia)*. „Świat” 1924, nr 46, s. 11.

³ A. B r ü c k n e r: *Literatura polska od jej początków do chwili obecnej*. Przygotował i uzupełnił S. L a m. Paryż 1947, s. 269.

⁴ Świadectwem istnienia tej legendy są m.in. emigracyjna księga *Pamięci Jana Lechonia*. Londyn 1958, a także antologia wierszy poświęconych poecie. *Strofy o Janie Lechoni*. Oprac. S. K a s z y ŋ s k i. Łódź 1985. Por. także szkic Z. M a r c i n o w a: „Poeta ludzki i boski”. *O składnikach legendy Jana Lechonia. Rekonesans*. W: *Skamander*. T. 7: *Szkice o twórczości Jana Lechonia*. Red. I. O p a c k i. Katowice 1991, s. 108–110.

Poeta romantyczny i retor

W pasowaniu Lechonia na spadkobiercę wielkich romantyków tkwił pewien paradoks. Poeta romantyczny był indywiduum niejako z definicji skazanym na niezrozumienie ze strony odbiorców. Przekraczając horyzonty oczekiwań, łamiąc dotychczasowe kodeksy, sytuował się on w nowych kontekstach estetycznych. Nawet Mickiewicz skarżył się na brak godnego słuchacza. Tymczasem Lechoń przemawiał wśród nieustającego aplauzu literackiej widowni. Jego poezja znakomicie nawiązywała kontakt z publicznością. Była literaturą dla czytelnika. Autor *Srebrnego i czarnego* nie musiał i – jak się okazało – nie mógł liczyć na późnego wnuka.

Skąd brał się poklask dla tej twórczości w dwudziestoleciu międzywojennym? Co zadecydowało o idealnym porozumieniu z czytelnikami, o utrafieniu w literacki gust epoki? Być może to, że Lechoń zwracał się do odbiorcy za pomocą znaków literackich i kulturowych doskonale temu odbiorcy znanych. Konstruował wypowiedź poetycką według reguł, które czytelnik zdążył już sobie przyswoić. Zanotował o *Karmazynowym poemacie* Jerzy Kwiatkowski:

Temat, poetyckie akcesoria brane ze świata kultury i historii, forma – Lechoń ułatwiał i utrudniał sobie zadanie. Ułatwiał, apelując – choćby w formie negacji, do uczuć, wyobrażeń i melodii głęboko zakorzenionych w polskiej psychice. Utrudniał – biorąc na siebie obowiązek przedarcia się poprzez tradycję. Rezultaty tej walki to pasjonujące zagadnienie artystyczne.⁵

Odwołania do tego, co czytelnikowi znane, i związana z tą procedurą twórczą dwuznaczność kontaktu, łatwego i trudnego zarazem, niewątpliwie miały wpływ na sygnalizowany paradoks recepcji Lechoniowych wierszy. Faktem pozostaje, że w świecie tej poezji wykształcony odbiorca mógł się poczuć jak u siebie w domu. Odnajdywał znane tematy, motywy, odczytywał zasady. Podmiot twórczy pozostawał więc w bardzo bliskim kontakcie z czytelnikiem. Lechoń był w pewnym sensie autorem „społecznie związanym i zobowiązanym”⁶.

⁵ J. Kwiatkowski: *Czerwone i czarne. O poezji Jana Lechonia*. W: I d e m: *Szkiele do portretów*. Warszawa 1960, s. 10.

⁶ Por. rozważania na temat poety romantycznego i retorycznego w artykule J. Zioma: *O współczesności retoryki*. W: I d e m: *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*. Warszawa 1994, s. 140.

I społecznie docenionym – dodajmy. Jego sytuacja zdecydowanie różniła się od sytuacji poety romantycznego, który czuł się zwolniony z realizowania ustalonych przed nim norm. Kult wielkiej indywidualności nakazywał mu szukanie własnej, oryginalnej, niepodobnej do innych dykcji. Twórczość rozumiał jako otwarcie się na transcendencję, natchnienie, na tkwiący w nim samą geniusz, ale nie na literackich poprzedników.

Literatura romantyczna niejako rozpoczynała historię świata i sztuki od nowa. Inaczej Lechoń. Pasowany na spadkobiercę romantyków, był twórcą zupełnie innego typu. Przemawiał w imieniu autorytetu poetów, z którymi go porównywano. Zapatrzenie się w tradycję literacką spowodowało, że własnego języka szukał wśród języków tradycji. Dążenie do oryginalności zastąpiła w nim fascynacja literacką przeszłością. Poetę romantycznego usunął w cień poeta retoryczny. Doskonale wykształcony, obdarzony wytrawnym smakiem literackim, stawał przed publicznością wyposażony w rekwizyty i style poezji przeszłej. Z tej bogatej rekwizytorni wybierał bezbłędnie. Jego umiejętność wygrywania starych chwytów budziła powszechny podziw.

O pozycji poety retorycznego rozstrzyga umiejętność nawiązywania kontaktu z odbiorcą. Ona też zawyrokowała o miejscu Lechonia w hierarchii współczesnych mu twórców. Poeta romantyczny nie mógł być zrozumiany, bo przeciętny czytelnik nie zdołał pojąć skomplikowanych meandrow duszy nieprzeciętnej indywidualności. Poeta retoryczny – przeciwnie. Jego wartość mierzy się inną miarą i on zrozumiany być musiał. Paradoks Lechonia polega na tym, że może wbrew sobie, choć przecież z własnego wyboru, bliższy był on typowi poety retorycznego niż uwielbianym romantykom. Natomiast publiczność literacka dała się zwieść podobieństwu tematów i dykcji. Klaszając poecie retorycznemu, chciała widzieć w nim ostatniego wielkiego romantyka.

Spektakl mowy

Otwierający tom *Srebrne i czarne wiersz* *** inc. *Pytasz, co w moim życiu...* [PZ, 47], jest utworem szczególnym. Warto zatem przytoczyć go w całości:

Pytasz, co w moim życiu z wszystkich rzeczą główną,
Powie ci: śmierć i miłość – obydwie zarówno.
Jednej oczu się czarnych, drugiej – modrych boję.
Te dwie są me miłości i dwie śmierci moje.

Przez niebo rozgwieżdżone, wpośród nocy czarnej,
To one pędzą wicher międzyplanetarny,
Ten wicher, co dał w ziemię, aż ludzkość wydała,
Na wieczny smutek duszy, wieczną rozkosz ciała.

Na żarnach dni się miele, dno życia się wierci,
By prawdy się najgłębszej dokopać istnienia –
I jedno wiemy tylko. I nic się nie zmienia.
Śmierć chroni od miłości, a miłość od śmierci.

Jadwiga Zacharska napisała o nim, że „zbudowany jest według najlepszych wzorów retoryki”⁷. Jednocześnie za najbardziej charakterystyczną jego cechę uznała

kontrast między warstwą znaczeniową a językowo-wersyfikacyjną: przejmujący tragizm człowieka targanego wiecznym niepokojem, stawiającego pytania o sprawy groźne i ostateczne ujęty jest w ramy logicznie zbudowanej, precyzyjnej struktury.⁸

Z jednej strony tragizm, niepokój, najważniejsze kwestie w życiu, z drugiej – rygor, powściągliwość, elegancja. Jednego czytelnika zachwycał kunszt formy, inny słyszał w wierszu jedynie szelest papieru. Wspominając własne odczucia po lekturze *Srebrnego i czarnego*, Józef Czapski napisał o tomiku Lechońa:

[...] zimny, pseudoklasyczny, nie to, że nie czułem magii tych wierszy, więcej – nie wierzyłem im, te śmierci, te miłości – to był papier.⁹

Wydaje się więc, że na kartach *Srebrnego i czarnego* spotykają się chłód i magia poezji. To dość nietypowe spotkanie. Tom, podobnie jak wiersz inicjalny, pełen jest kontrastów, i to nie tylko semantycznych.

Na czym polega szczególnie charakter wiersza *** inc. *Pytasz, co w moim życiu...?* Wygląda na to, że eksponowane miejsce utworu

⁷ J. Zacharska: *Poeta niemodny*. „Poezja” 1971, nr 11, s. 51.

⁸ Ibidem, s. 50.

⁹ J. Czapski: *Lechoń i jego „Dziennik”*. W: I d e m: *Czytając*. Kraków 1990, s. 437.

w tomie nie pozostaje bez związku z jego kształtem. Ten wiersz został napisany jako zaproszenie do lektury i zaproszenie do tematu. Ma on charakter konwencjonalnego, retorycznego wstępu. Sytuacja przedstawiona w wierszu jest sytuacją komunikacyjną. Pomiędzy: „pytasz” a „powiem ci” – zostaje wytworzone napięcie retoryczne. Początek wiersza rozpoczyna spektakl mowy. Jadwiga Zacharska zauważa:

Zwroty „pytasz” i „powiem ci”, użyte w miejscach wyraźnie akcentowanych, mają wyłącznie charakter stylizacyjny, jako że ani osoba fikcyjnego odbiorcy, ani sytuacja wypowiedzi, nie określone w wierszu, nie mają, bo nie mogą mieć, wpływu na treść refleksji, formułujących przecież sens istnienia i posiadających sankcję prawd absolutnych; jednocześnie poprzez ich użycie poeta nawiązuje do tradycji starożytnych dialogów filozoficznych.¹⁰

Otóż wydaje się, że właśnie odbiorca i sytuacja wypowiedzi są ważne ze względu na retoryczną strukturę wiersza. Naturalnie ani adresat, ani sytuacja komunikacyjna nie zostają w tekście dookreślone. Nie muszą, bo ich – silnie zaznaczona – obecność wystarcza do uruchomienia retorycznej gry. Podmiot mówiący (liryczny czy retoryczny?) bowiem ucieka się do kilku dość typowych sztuczek. Skoro ma miejsce wypowiedź, prawdopodobnie mogło wcześniej paść pytanie. Prawdopodobieństwo, jak wiadomo, przemawia do odbiorców silniej niż prawda. Powołany do fikcyjnego życia adresat jest naturalnie retorycznym chwytem, pozornym powodem rozwijania srebrno-czarnych refleksji. Zdarzenie retoryczne sankcjonuje zasadność poetyckiej wypowiedzi.

Podobną sztuczką retora jest zwrot „powiem ci”, będący wskazaniem pojedynczego czytelnika. To chwyt obliczony na skuteczność wypowiedzi, na nawiązanie bliskiego kontaktu z odbiorcą. Łudzony wizją intymnej rozmowy o mrocznych zakamarkach duszy, czytelnik polyka haczyk. Nadawca go podszedł, pozwolił mu odczuć, że w sytuacji komunikacyjnej jest równie ważny jak ten, który mówi. Zdarzenie retoryczne jest oczywiście grą pozorów. Do intymnej rozmowy nie dochodzi. Wiersz daleki jest od konfesji, chociaż formalnie ma kształt lirycznego wyznania. Gdybyśmy dali się uwieść sztuczkom retora, w tomie usłyszemy jedynie szelest papieru. Przyjęcie zasady gry retorycznej pozwoli nam zachować dystans.

¹⁰ J. Zacharska: *Poeta niemodny...*, s. 51.

To, co najbardziej uderza w omawianym wierszu, to trudność tematu i pozorna łatwość wypowiedzi. Podmiot wiersza nie szuka odpowiedzi na najtrudniejsze pytanie, nie waha się. On wie. Sytuację egzystencjalną rozpoznaje z nieoczekiwaną jasnością i precyzją. Formułuje odpowiedź modelową, nie zapominając o zasadach proporcji i symetrii. Wydobywa esencję życia, która okazuje się zderzeniem logiczności, zaświadczonej przez symetrię antytetycznych konstrukcji i alogiczności, widocznej w paradoksach czy nieustalonej tożsamości miłości i śmierci (raz przeciwstawiają się sobie, innym razem są jednym i tym samym). Zdefiniowanie esencji niewiele ma wspólnego z wyrażeniem głębokiej prawdy o sobie. Liryczne wyznanie zostaje usunięte w cień przez konstrukcję retoryczną. Na pierwszym planie sytuuje się jej ozdobność, konceptualizm, precyzja budowy formalnej.

Inicjalny wiersz zbioru jest – jak wspomniałam – zaproszeniem do lektury. Jest nim także w tym sensie, że stanowi niejako zapowiedź całości tomu. Określa jego tematykę, rozwiązaniami formalnymi odwzorowuje właściwe mu kanony estetyczne. Zarysowana w nim konstrukcja przestrzeni kosmicznej stanowi zapowiedź metafizycznej płaszczyzny odniesień rozpatrywanych problemów. Wiersz napisano dla czytelnika, jako rodzaj retorycznego wprowadzenia w lekturę.

Sytuacja komunikacyjna, będąca punktem wyjścia *Srebrnego i czarnego*, odnajduje swoje dopełnienie w zamknięciu tomu. Zakończenie wiersza *Lenistwo* [PZ, 66] brzmi następująco:

Lecz teraz chcę spoczynku. Modlić się nie mogę.

Klamra kompozycyjna skupiająca uwagę czytelnika na płaszczyźnie komunikacji to istotna wskazówka dla interpretatora. W pewnym sensie upoważnia do zasadności śledzenia retorycznej struktury tomu. Jego zakończenie przynosi rozwiązanie sytuacji komunikacyjnej. Rzecz w tym, że nie jest to ta sama sytuacja, od której wyszliśmy. Powtórzenie obecne w klamrze tyleż powtarza, co zaprzecza. Uświadamia obecność dwóch płaszczyzn komunikacji – rozmowy i modlitwy. Komunikowanie się przebiega w przestrzeni horyzontalnej i wertykalnej. Zamknięcie całości sygnałem modlitwy jest zaproszeniem do lektury ponownej, nakazuje odczytać tomik na nowo w kontekście rozmowy z Bogiem. Być może tak, jak odczytywał *Srebrne i czarne* Wilam Horzyca: jako książkę w „niepowszednim znaczeniu tego słowa religijną”¹¹.

¹¹ W. H o r z y c a: *Miedzy niebem a ziemia*..., s. 4.

Szata uczuć

Przedstawione w dotychczasowych refleksjach spojrzenie na poezję Jana Lechonia jest dość jednostronne. Zwraca jedynie uwagę na niektóre sygnały retoryczności jego wierszy i rozpatruje je jako zabiegi zmierzające do budowania skutecznej wypowiedzi lirycznej. Owa „skuteczność” jest tu rozumiana jako umiejętność nawiązywania kontaktu z odbiorcą i perswazyjne oddziaływanie na niego. Istnieje naturalnie inna twarz poety retorycznego. Ujawnia się ona w pewnej wstydlivosti emocji i powściągliwości języka. W klasycznym dyskursie retorycznym – odwołajmy się do opinii Adama Rysiewicza –

Metafora stroju czy szaty jest niezwykle znacząca [...]. „Nagość” inwencyjnego „materiału znaczącego” uznawana jest przezeń za niepożądaną [...].¹²

Kulturowe tabu odnosi się także do osobistych namiętności i uczuć retora, jest zakazem całkowicie oryginalnego słowa. Podobieństwo z poezją Lechonia polega na tym, że on także potrzebuje szaty dla lirycznego wyznania. Jego liryka osobista jest zawsze nieco stłumiona, zawstydzona, ukryta pod kulturową maską. Jest wielością retorycznych zasłon. Kunszt formy zostaje obliczony na sposób olśnienia czytelnika, ale jawi się także jako woal dla języka bezpośrednich emocji.

O *Srebrnym i czarnym* odnotuje Artur Hutnikiewicz:

Poprzez wszystkie wiersze tego tomu płynął głęboki, organizujący je od wnętrza nurt pesymizmu. Tom demonstrował poezję *par excellence* refleksyjną, będącą wyrazem bardzo głęboko przeżytego poglądu na świat, przywołującego formułę Schopenhauera o życiu rozpiętym między pożądaniem, nudą i ostateczną katastrofą. Treści te, pełne naturalnego, wewnętrznego dramatyzmu, wyrażone zostały w sposób doskonale opanowany, oszczędny i jak gdyby bezosobisty, w swoim poetyckim zobiektywizowaniu kamiennie chłodny, marmurowo klasyczny.¹³

¹² A. Rysiewicz: *Zagadnienia retoryki w analizie poezji polskiej przełomu XVI i XVII wieku*. Wrocław 1990, s. 24 i wcześniej.

¹³ A. Hutnikiewicz: *Życie i śmierć poety. O twórczości Jana Lechonia*. W: I. I. I. *Portrety i szkice literackie*. Warszawa-Poznań-Toruń 1976, s. 155–156.

Poetę retorycznego charakteryzuje silne *superego* norm literackich. Szacunek dla tradycji, dla litery sąsiaduje w nim z powściągliwością i wstydlivością wobec tego, co odczuwa jako osobiste, intymne. Lechoń szuka własnego języka wśród języków literackiej przeszłości. Podczas gdy w latach dwudziestych droga poetów wiodła ku różnym formom nowoczesności, oferta liryki Lechonia jest świadomie nienowoczesna. Lechoniowa droga do literatury wiedzie przez literaturę.

Lektura

Pisał o Lechoniu Artur Hutnikiewicz:

W najszerszym zakresie żywi się ta poezja literaturą. Do własnej treści dociera ona poprzez echa lektury i reminiscencje. Wystarczy przyjrzeć się tytułom – ileż w nich przypomnień.¹⁴

Jerzy Kwiatkowski dodawał koncept o antologijnym charakterze twórczości autora *Karmazynowego poematu*:

Lechoń jest antologią poezji polskiej. Gdyby wszystkie tomy tej poezji uległy zniszczeniu, a przyszły historyk literatury odnalazł jedynie pięć tomików autora *Herostratesa* – jego wyobrażenie o naszej liryce niewiele odbiegałoby od rzeczywistości.¹⁵

Mówienie o stosunku poety do tradycji oznaczałoby wejście w ocean odwołań i znaczeń. Wybór drogi poetyckiej Lechonia jest niejako równoważny z przeświadczeniem o zamknięciu się pewnej linii rozwoju poezji. Tylko w takim wypadku zasadne jest układanie antologii.

Nie stanie się nic więcej. Już wszystko się stało.

– stwierdzenie z wiersza *Toast* [PZ, 48], charakteryzujące stosunek do świata bohatera lirycznego tomu *Srebrne i czarne*, w równym stopniu

¹⁴ I d e m: *Sztuka poetycka Jana Lechonia*. W: „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu”. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Z. 3. Toruń 1960, s. 258.

¹⁵ J. K w i a t k o w s k i: *Czerwone i czarne...*, s. 21.

można odnieść do stosunku Lechonia wobec literatury. Dla niego w literaturze „już wszystko się stało”. Widziano w nim poetę romantycznego i klasycyzującego. Na głos poezji awangardowej pozostał zupełnie nieczuły.

„Kategoria lektury [...] jest podstawową kategorią operacyjną w klasycznym dyskursie retorycznym.”¹⁶ Właściwa dla porządku pretekstowego i potekstowego, wyznaczała zamknięty obieg retorycznej twórczości, która od lektury zaczynała i na niej się kończyła. Tę zasadę nietrudno odnieść do poezji Lechonia. Biografia bohatera lirycznego omawianego tomiku jest biografią ułożoną z literatury. Przeżywa on barokowe rozdarcie między antynomiami duszy i ciała, miłości i śmierci, nieba i piekła. Przemierza nocne ogrody w przebraniu romantycznego kochanka. Doświadcza nudy i spleenu dekadenta z końca XIX wieku. Wygląda na to, że liryczny bohater tomu jest konstruktem złożonym z kilku literackich biografii. Stwierdzenie to ujmuje jedynie część prawdy. Drugą jej część zawiera wyczuwana intuicyjnie prawda doświadczenia wewnętrznego. Wiersze Lechonia tworzone z literatury są wynikiem jej głębokiego przeżycia, odczytania w niej elementów własnej biografii, zaszyfrowanej w postaciach i wątkach literackich. Tak przeżywana literatura bywa doświadczeniem równie realnym, jak doświadczenie pragmatycznej rzeczywistości. Nie jest kompensacją, czymś zamiast życia, jest życiem samym. Literatura opowiada czytelnikowi jego własną historię, za każdym razem inaczej, w różnych prefiguracjach. Wymiana ukrytych treści między lekturą a jej czytelnikiem jest dwustronna, książka ujawnia mu swoją głębię, czytelnik w niej odnajduje prawdę o sobie.

I zanim dla wieczności jak gwiazdy drgać zacznie,
Dla książek, jak ta mądrych, swe wnętrze odkrywa.

– konkluduje poeta w wierszu *Na „Boskiej komedii” dedykacja* [PZ, 52].
A w *Prouście* [PZ, 53] napisze:

I książkę tę czytając ciszą nocnych godzin
Poczują nagle ciepło jak szczęście narodzin.

Skala tego porównania przekonuje nas, że literatura jest życiem prawdziwym.

¹⁶ A. Rysiewicz: *Zagadnienia retoryki...*, s. 39.

Beatrycze ze znanego wiersza *Spotkanie* [PZ, 49] jawi się nam jako istota, która zarazem jest i której nie ma. Ten niepewny status bytowy zostaje przedstawiony jako swoista realność w świecie, w którym zanegować można istnienie wszystkiego. Przypomnijmy:

„Nie ma nieba ni ziemi, otchłani ni piekła,
Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma”.

Beatrycze jest wielością znaczeń. Wydaje się, że jest także literaturą. Tym, co jedynie jest i czego paradoksalnie najdotkliwiej nie ma.

Czytelnik

Zamknięty obieg komunikacji retorycznej zakłada istnienie w swoich granicach dwóch typów czytelników. Czytelnik-nadawca kieruje swą wypowiedź do czytelnika-odbiorcy. Na pierwszym planie zarysowuje się zagadnienie skuteczności porozumienia. W przypadku komunikacji retorycznej polegała ona na stałym kontakcie z odbiorcą. Na kształt komunikatu znaczny wpływ miało rozpoznanie horyzontu oczekiwań odbiorczych przez retora¹⁷. Jego sukces wynikał ze świadomości tych oczekiwań i wykorzystywania w wywodzie schematów myślenia słuchaczy. Analogia działalności oratorskiej i sposobu oddziaływania tomu poetyckiego wydaje się dość karkołomna, a przecież nie jest bezzasadna. W *Srebrnym i czarnym* Lechonia odnajdziemy wiele cech działalności retorycznej. Elementy perswazyjnego oddziaływania na odbiorcę w wierszu *Zazdrość* [PZ, 63]:

Wiem teraz: to jest jasne jak słońce na niebie,
towarzyszą zarówno apelom do uczuć słuchacza:

I musi skonać serce pod ciężką żalobą,
jak i odwołaniom do intelektu:

Bo nigdy cię nie wezmę na wieczność dla siebie.
Ty nigdy mną nie będziesz, a ja nigdy tobą.

¹⁷ Por. ibidem, s. 18.

W świetle ostatniego cytatu miłość jawi się nam jako rodzaj logicznej kalkulacji, tytułowa zazdrość to rozmyślanie o zazdrości, grzech jest założeniem możliwości grzechu.

Jest to liryka miłosna, będąca nie tyle spontaniczną ekspresją określonych stanów emocjonalnych, ile poetyckim filozofowaniem o zjawisku miłości.

– zauważył Artur Hutnikiewicz¹⁸. Jerzy Kwiatkowski postawił rzecz ostrzej:

Srebrne i czarne to logiczne, geometryczne układanie abstrakcji, ujmowanie barokowych antytez w sposób retoryczny i ogólnikowy, to algebra baroku.¹⁹

Owo odejście od wzorca wzruszeniowego poezji, od jednostkowych doświadczeń w stronę obiektywnego dystansu i chłodnej kalkulacji ma znaczenie w porządku retorycznym poetyckiej książki. Dostrzeżone w niej przez Czesława Zgorzelskiego „starania o jak najbardziej wyczuwalną uniwersalność znaczeniowych perspektyw wypowiedzi”²⁰ służą porozumieniu z odbiorcą. Czytelnik nie musi szukać tajnych kluczy do niedostępnego poetyckiego świata. Ten jest na tyle ogólny i uniwersalny, że można go przyjąć za swój. Odbiorca jest tu u siebie. Wszystkie elementy, które świat poetycki temu budują, miał okazję wcześniej już poznać i zdążył je ośwoić. Pisz Zgorzelski:

Właściwie nie ma tu ani jednego słowa wymyślnego, rzadkiego, zadziwiającego swym pojawieniem się, jako zjawisko z innej sfery, obcej kontekstowi słownikowemu całości. Znowuż – wszystko stonowane, tradycją literacką skonwencjonalizowane, w „gwarze poetyckiej” – potoczne, zwykłe, z dawna zasiedziałe.

Powszechność, w pewnej mierze – potoczność, z lekką tradycją poetycką zabarwiona, dominuje także w większości zdań [...]. Niekiedy padają nawet zwroty potocznie skostniałe: „to jest jasne, jak słońce na niebie”. Jeśli w doborze słów ujawniła się konwencja, szarość literacka, to w zwrocie tym jawi się potoczność codziennej, dorywczej komunikacji między ludźmi. Taką konwencjonalną poetycko pospolitość stanowią wyrażenia: *przepaść niezgłębiona, miłość szalona, ciężka żaloba, wziąć na wieczność...*

¹⁸ A. Hutnikiewicz: *Życie i śmierć poety...*, s. 156.

¹⁹ J. Kwiatkowski: *Czerwone i czarne...*, s. 23.

²⁰ Cz. Zgorzelski: „*Srebrne i czarne*” Jana Lechonia. „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 1, s. 118.

Wszystko dopasowane jest także w swej ogólnej tendencji stylowej do naturalności w rozwijaniu wątku wypowiedzi, z niedopowiadającymi powiązaniami logicznych czy przyczynowych ogniw pozornie swobodnego toku rozważań.²¹

Porozumienie przebiega zatem na gruncie dobrze znanym obu strodom poetyckiej komunikacji. Wytwarzanie „pozoru swobodnego ciągu rozważań” w istocie maskuje świadomość „retoryczną” nadawcy. Sugestia oczywistości wysuwanych przez niego wniosków ma swoje źródło w znajomości schematów myślenia publiczności literackiej. Podmiot – jak wytrawny retor – zna ją na wylot i zdaje się panować nad jej reakcjami. Za wrażeniem naturalności myślenia ukrywa operacje logiczne, na polu skuteczności komunikacyjnej wygrywa niedopowiedzenia, ani na chwilę nie zapomina o retorycznej przyjemności odbioru.

W rozważaniach o schematach „dowodzeniowych”, stosowanych przez oratorów, Arystoteles wskazywał na dwa ich rodzaje: egzemplaryczny i entymematyczny²². W istocie swojej odpowiadają one schematom myślenia publiczności²³. Trudno oczekiwać od tekstu lirycznego, by mógł stanowić wypełnienie retorycznego schematu. Dla liryki byłoby to zabójcze. A jednak stosunek nadawcy *Srebrnego i czarnego* do odbiorcy przypomina – jak się okazuje – kalkulacje retora. Uniwersalne mechanizmy Arystotelesowskie zaznaczyły w poezji Lechonia swoje ślady.

Wiersze ze *Srebrnego i czarnego* „kontaktują się” z czytelnikiem przez obrazy mu znane, niejako oswojone. Nieobce im jest posługiwanie się wyobrażeniami stereotypowymi, stosowanymi w funkcji skrótów myślowych. Kondensują one w sobie utrwalone w literaturze modele przeżyć, wywołują zakrzepłe w literackim stereotypie sytuacje emocjonalne. Nadawca porozumiewa się z odbiorcą, używając skrótów, sygnałów wywoławczych, znaków. Czytelnik musi je dookreślić zaprojektowaną przez autora grą skojarzeń. Wiersz uzyskuje zwięzłość, kondensację. Czytelnik zostaje postawiony w sytuacji aktywnej. Wprawdzie tekst mówi do niego za pomocą znanych mu rekwizytów, odpowiadających w pewnym sensie klasycznym exemplom, ale to odbiorca musi je niejako dopełnić, dopowiedzieć właściwy im sens.

²¹ Ibidem, s. 102–103.

²² Arystoteles: *Retoryka*, ks. I. W: I d e m: *Retoryka. Poetyka*. Tłum. H. P o d b i e l s k i. Warszawa 1988, s. 287–292.

²³ A. R y s i e w i c z: *Zagadnienia retoryki...*, s. 19.

Przykładowo, niezwykle często spotykany na kartach *Srebrnego i czarnego* motyw ogrodu jest wyobrażeniem niewątpliwie stereotypowym. Jego sceneria: jesień, zeschnięte liście i zwiędłe kwiaty, noc i księżyc – naprowadza czytelnika na trop ogrodu modernistycznego i nakazuje odczytywać tomik w kontekście młodopolskiej fascynacji jesienią i śmiercią, tęsknoty za nicością, słodczy smutku. Od utworów modernistycznych *Srebrne i czarne* jakoś się jednak różni. Podobieństwo motywów i klimatu okazuje się tylko podobieństwem tła. Charakterystyczny dla tomu sposób postrzegania świata, w którym wszystko jest znakiem śmierci, w przypadku Lechonia wynika nie z fascynacji, lecz z obawy przed umieraniem. Młodopolską manierę tęsknoty za śmiercią, w złożonym z tych samych elementów wierszu skamandryty, zastąpiła jej problematyzacja, próba nazwania tego, co najbardziej zagraża i najmocniej boli, próba oswojenia i rozbrojenia obsesji. Tematem przewodnim tomu jest lęk przed śmiercią. W tym sensie *Srebrne i czarne* jest przywołaniem modernistycznej tradycji i polemiką z nią. Spoza literackich masek, póz i zawoalowań przeziera autentyczny ludzki strach. Liryka nie pozwala się ujarzmić retoryce.

Tymczasem drugi z retorycznych schematów – entymemat – również znaczy w *Srebrnym i czarnym* swoją obecność. On także jest zaproszeniem do lektury aktywnej. Odbiorca podprowadzony zostaje do pewnego miejsca, w którym sam musi wyciągnąć wniosek. Do niego należy ostateczna konkluzja. W entymemacie – jak wiadomo – brak jednej z przesłanek lub konkluzji właśnie. Uzupełnienie przez słuchacza traktowane jest jako warunek retorycznej przyjemności. W wierszach Lechonia nie pada ostatnie słowo. Także w tych zamkniętych efektowną pointą. Ostateczny sens odbiorca musi sam odczytać ponad słowami tekstu. Jak tutaj, w wierszu *Spotkanie* [PZ, 49]:

Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma.

Czy tutaj, w wierszu *** inc. *Pytasz, co w moim życiu...* [PZ, 47]:

Śmierć chroni od miłości, a miłość od śmierci.

Lechoniowe pointy zagęszczają sferę problemu, lecz go nie rozwiązują. Jerzy Kwiatkowski pisze o pointach *Karmazynowego poematu*:

[...] dalekie są od wdzięku point Pawlikowskiej. Dalekie są też od ich jasności. Tam czytelnik zostaje zaskoczony innym niż oczekiwa-

ne zakończeniem, w lot wszakże pojmuje jego wyższość i trafność, a o możliwości niezrozumienia myśli poetki nie może być w ogóle mowy. Pointa zamyka wiersz efektownie niespodziewaną klamrą. Tu – tyleż zamyka go, co otwiera. Nagły zwrot także zawodzi oczekiwania, nierzadko – zaprzecza im. Bynajmniej jednak nie wyjaśnia się od razu. Jest zagadkowy, czasem wieloznaczny. Jątrzy domyślność czytelnika i jątrzy jego emocje. Bywa zgrzytliwy, niepokojący. Jest wykrzyknikiem, za którym czai się znak zapytania.²⁴

Z pointami *Srebrnego i czarnego* jest pod pewnymi względami podobnie. Efektowne zderzenia znaczeń wprowadzają czytelnika w przestrzeń paradoksu, z której wyjścia poszukać musi sam.

Czytelnikowi pozostawia się możliwość wyboru także w tych wierszach, które rozpatrują różne ewentualności sytuacji czy zdarzeń. Przypomnijmy:

Albo wierzy się w życie, albo w śmierć się wierzy.

[Proust, PZ, 53]

Jeśli Bóg jest nicością, pójdzie do nicości,

Do nieba – jeśli dobry; do piekła – gdy mściwy.

[Pycha, PZ, 60]

Nadawca przedstawia wachlarz możliwości, czytelnik musi rozstrzygnąć.

Drugi z przytoczonych przykładów jest interesujący także z innego punktu widzenia. Dwa ostatnie wersy wiersza *Pycha* to kalkulacja, przeprowadzona z pozycji tytułowego grzechu głównego i taką wartościującą etykietą obdarzona. Pojedynczy utwór, podobnie jak cały tomik, prosi o wielokrotną lekturę. Przeczytany raz jako wyznanie, określające stan duszy podmiotu lirycznego, jest czym innym, gdy uwzględniamy ironiczny dystans między wierszem i jego tytułem, klasyfikującym wypowiedź właśnie jako „pychę”. Inny rodzaj komplikacji zachodzi wtedy, kiedy dostrzeżemy konsekwentną stylizację barokową w utworze. Nadawca wypowiedzi jawi się wówczas jako figura o wielu twarzach, snuje metafizyczne rozmyślania o rzeczach ostatecznych, wprowadza do dyskursu o wartościach, konstruuje wy-

²⁴ J. Kwiatkowski: *Lechoniowe pointy*. W: I d e m: *Felietony poetyckie*. Kraków 1982, s. 86. Zob. także na ten temat fragment wstępny w artykule J. P a s z k a: *O „Piłsudskim” Lechonia inaczej*. W: *Skamander*. T. 8: *Szkice i interpretacje*. Red. I. O p a c k i. Katowice 1991, s. 58–63.

powieść sytuującą się w porządku dawnej kultury. Nie chodzi o to, że wymienione płaszczyzny występują w wierszu obok siebie. Raczej, że wiersz jako całość może być odczytywany w co najmniej trzech różnych porządkach. Tekst zaprasza do wielokrotnej lektury. Odkrycie zależności między tymi porządkami oraz konkluzja należą do czytelnika. W świecie poetyckim *Srebrnego i czarnego*, skądinąd znanym i oswojonym, istnieje miejsce na czytelniczą aktywność, która jest elementem przyjemności odbioru.

Srebrne i czarne Jana Lechonia to tomik poetycki niesłychanie czuły na obecność czytelnika. Wiele charakterystycznych jego cech wynika z wsłuchania się w odbiorcę, wobec którego nadawca podejmuje różnorodne działania, podparte autorytetem klasycznego dyskursu retorycznego. Zabiegiem wartym podkreślenia jest zaproszenie do lektury wielokrotnej. Przedstawiony porządek lektury retorycznej jest odpowiedzią na to zaproszenie.

Z tego punktu widzenia interesujące w poezji Lechonia wydaje się to, jak zbliża się ona do retoryki i jak owo zbliżenie nie tłamsi w niej liryczności. Charakterystyczne dla twórczości autora *Srebrnego i czarnego* jest owo niecodzienne połączenie pietyzmu dla norm i zasad przeszłej poezji oraz elementu autentyczności, który wywołuje nagle i trudne do wyjaśnienia wzruszenie. Wszak dla Lechonia ideałem był Mickiewicz, „w którym zamknął się duch polski, rozmarzony i burzliwy, związany w klasyczne więzy swej kultury”²⁵, romantyczny duch w klasycznej formie, zderzenie jednostkowych treści egzystencjalnych z powszechnością retorycznego, kulturowego wzorca.

Uchwycić to niezwykle połączenie nie jest trudno w całościowych analizach wybranych wierszy. W następnym rozdziale książki, pozostając przy tym samym tomiku, zapraszam do lektury wiersza *Spotkanie*. Wiersza na tyle niezwykłego, że prowokującego do skrajnie odmiennych postaw czytelniczych²⁶.

²⁵ J. L e c h o Ń: *Tradycja i nowość w literaturze polskiej*. W: I d e m: *O literaturze polskiej*. [Oprac. P. K ą d z i e l a]. Warszawa 1993, s. 14.

²⁶ Zob. na ten temat entuzjastyczną opinię Jerzego K w i a t k o w s k i e g o (*Czerwone i czarne...*, s. 26; pierwodruk: „Życie Literackie” 1956, nr 39) i polemiczną wobec niej, krytyczną ocenę Juliana P r z y b o s i a (*Szelest papieru*. W: I d e m: *Linia i gwar*. T. 2. Kraków 1959, s. 138). Ważnym świadectwem lektury wiersza Lechonia jest również powieść Teodora P a r n i c k i e g o *Tylko Beatrycze* (1962), której tytuł i motto pochodzą właśnie z liryku *Spotkanie* (szerzej o tym piszę w przypisie 28 do rozdziału IV niniejszej książki).

Rozdział IV

Od marzenia do prawdy najgłębszej O wierszu *Spotkanie*

„By prawdy się najgłębszej dokopać istnienia”

W problematykę *Srebrnego i czarnego* znakomicie wprowadza wiersz inicjalny *** inc. *Pytasz, co w moim życiu...* [PZ, 47]. Utwór ten przynosi syntetyczną zapowiedź tematów i rozwiązań formalnych, istotnych dla całości książki. Wyznanie bezpośrednie oraz konceptualizacja i kunsztowna lekkość poetyckiej wypowiedzi skupiają w sobie zasadnicze cechy tomu. Inicjalność wiersza jest zasadna w wielu porządkach. Stanowi on wprowadzenie do retorycznego ukształtowania tomiku, a także odnajduje swoje miejsce w egzystencjalnym porządku lektury *Srebrnego i czarnego*.

Znamienne dla zawartości problemowej książki poetyckiej jest, obecne już w wierszu początkowym, wskazanie terenów poszukiwań ludzkiej tożsamości. Odbywać się ono będzie na trzech poziomach. Pierwszy – to poziom istnienia jednostkowego, na którym poczucie tożsamości zawężone zostaje do granic osoby i akcentowana jest jej odrębność. Na tym poziomie dochodzi do spotkania z drugim człowiekiem, możliwy jest dialog, a gramatyka form osobowych i zaimków dzierżawczych jednoznacznie wyodrębnia jego uczestników (w zacytowanych fragmentach podkreślenia – J. K.):

Pytasz, co w moim życiu z wszystkich rzeczą główną,
Powiem ci: śmierć i miłość – obydwie zarówno.

Przedmiot tego dialogu stanowi sfera jednostkowych („w moim życiu”) wyborów, hierarchii, lęków i fascynacji:

Jednej oczu się czarnych, drugiej – modrych boję.
Te dwie są **me** miłości i dwie śmierci **moje**.

Na antypodach wąskiego rozumienia tożsamości sytuuje się poziom kosmiczny. Tutaj dochodzi do utożsamienia małego z wielkim, zachodzi korespondencja między jednostką a wszechświatem. Doświadczenia człowieka – „wieczny smutek duszy” i „wieczna rozkosz ciała” – okazują się prawem kosmosu, wobec którego niknie jednostkowe (gramatyczne) „ja”, pozostaje natomiast doświadczenie transpersonalne, łączące ludzkość z wszechświatem:

Przez niebo rozgwieżdżone, wpośród nocy czarnej,
To one pędzą wichur międzyplanetarny,
Ten wichur, co dał w ziemię, aż ludzkość wydała,
Na wieczny smutek duszy, wieczną rozkosz ciała.

Trzeci wreszcie obszar poszukiwań ludzkiej tożsamości wyznacza sfera egzystencjalna – doświadczeń granicznych, kontaktu życia i śmierci. W pewnym sensie łączy ona te dwa bieguny doświadczenia, o których mowa była wcześniej, tożsamości jednostkowej i transpersonalnego poczucia jedności ze światem. Na tym poziomie spotykają się pojedyncze osoby i prawo wszechświata, łączy je powszechna zasada narodzin i umierania. Sfera ta odsłania człowiekowi sens istnienia, stanowi teren dochodzenia do ostatecznej prawdy:

Na żarnach dni się miele, dno życia się wierci,
By prawdy się najgłębszej dokopać istnienia –

Proces życia ma sens dwuznaczny – jest ruchem ku nicości, lecz jego drugą stroną stanowi odkrywanie tajemnicy istnienia. Tych dwóch aspektów nie można rozdzielić. Bliskość czy przeczcucie śmierci przybliżają nas do tajemnicy, ale dopiero akt umierania odsłania ją ostatecznie. Taką intuicję dopowiada wiersz *Na „Boskiej komedii” dedykacja* [PZ, 52] z tego samego tomu:

Im głębiej idziem w życie, coraz większa troska,
Coraz większa nas nęka obawa tej chwili,
Gdy wreszcie się ostatnia zasłona rozchyli:
Biedna ludzka komedia – okaże się boska.

Zapisane na kartach *Srebrnego i czarnego* poszukiwanie ludzkiej tożsamości zakorzenione jest w przeżyciu jednostkowym, lecz przed-

miotem dociekań okazuje się nie indywidualna prawda o sobie, ale to, co uniwersalne i wieczne. „Ja” liryczne tomu często przechodzi w „my”, akcentujące powszechność doświadczeń („I jedno wiemy tylko. I nic się nie zmienia”) bądź w służące podobnemu celowi formy bezosobowe („Na żarnach dni się miele, dno życia się wierci, / By prawdy się najgłębszej dokopać istnienia”).

Pytanie inicjalne o „z wszystkich rzeczy główne”, na przekór pozornej łatwości sformułowanej odpowiedzi („śmierć i miłość – obydwie zarówno”), zapowiada podróż w głąb świadomości. Prawda ukryta jest głęboko, docieranie do niej mozolne, a jedyne głębie, jakie możemy spenetrować, to głębie własnego wnętrza. Trzy poziomy poszukiwań tożsamości – jednostkowy, egzystencjalny i kosmiczny – wyznaczają mapę tej podróży. Jej zarys, intuicyjnie odczuty w trakcie poetyckiego poznania, przypomina współczesne kartografie świadomości – Kena Wilbera czy Stanisława Grofa¹. Wewnątrz świadomości spotykają się z sobą „ja” i inni, przeszłość i teraźniejszość, życie i śmierć, jednostka i uniwersum. Pod pokładami świadomości drzemie być może skarb tej wyprawy – „prawda najgłębsza”.

Z tomu o poszukiwaniach wewnątrz jednostkowej świadomości prawdy powszechnej i ostatecznej pochodzi jeden z najbardziej znanych wierszy międzywojennych Jana Lechonia – *Spotkanie* [PZ, 49]:

Dzisiaj nocą samotną, spędzoną bezsennie,
Po promieniach księżyca, jakimś dziwnym tchnieniem,
Sam nie wiem, jak się nagle ocknąłem w Rawennie
I z dawno utęsknionym spotkałem zwidzeniem.

Przez otwarte ktoś okno grał cicho na flecie
I wiatr lekki woń przyniósł duszącą, upojną –
Jak w mistycznym w nią szedłem wplątany bukicie,
Pod nieba wyiskrzoną kopułą dostojną.

„Będziecie wysłuchani tęskniący, więc proście!”
Jak przez Boga zaklęty przymknąłem powieki –
I tylkom jakiś dziwny posłyszał szum rzeki,
A później, później Danta ujrzałem na moście.

¹ Por. F. C a p r a: *Podróż poza przestrzenią i czasem*. W: I d e m: *Punkt zwrotny (nauka, społeczeństwo, nowa kultura)*. Tłum. E. W o y d y ł o. Przedmowa A. W y k a. Warszawa 1987, s. 502–510.

„Tyżeś to, ty, mój mistrzu! Dlaczego tak błady
I czemu taki dziwny niepokój cię żarzy?
Przychodzę cię ubłagać o sekret twej twarzy.
Nic nie wiem. Zabłądziłem. I proszę twej rady.”

On to rzekł, czy rzekł księżyc, czy woda to rzekła,
Padłem, głowę ukrywszy rękami obiema:
„Nie ma nieba ni ziemi, otchłani ni piekła,
Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma.”

przypisane Marii Brydzińskiej

Dwie rzeczywistości

Podmiot liryczny wiersza *Spotkanie* odbywa „dziwną” podróż, w której nie obowiązują ani prawa czasu i przestrzeni, ani opór materii. Jej początek tkwi w zwykłej, codziennej rzeczywistości („Dzisiaj nocą samotną, spędzoną bezsennością”), z której w cudowny, baśniowy sposób („Po promieniach księżyca, jakimś dziwnym tchnieniem”), następuje przeniesienie w inną, odległą przestrzeń („Sam nie wiem, jak się nagle ocknąłem w Rawennie”). Powodem tej niezwyklej podróży są – jak się wydaje – przypisane pierwszej rzeczywistości – noc, samotność, bezsenność. Rzeczywistość ta naznaczona jest brakiem – snu, bliskiej osoby, światła (umysłu). Wizerunek podmiotu konsekwentnie budują określenia uwydatniające brak – tęsknota i zagubienie. Odpowiedzią na tęsknotę – „Będziecie wysłuchani tęskniący, więc proście!” – jest marzenie, fantazmat. Czytamy u Freuda:

Pośrednia kraina fantazji jest uznawana przez ogólnoludzką umowę i każdy komu brak jakiś doskwiera, oczekuje stamtąd ulgi i pociechy.²

Doświadczenie doskwierającej, codziennej rzeczywistości uwydatnia inny wiersz tomu *Srebrne i czarne*: *** inc. *Co noc, gdy już nas nuda bezbrzeżna ogarnia...* [PZ, 57]. Jego pointa określa przedmiot tęsknoty:

I myśl: zabłądzić w końcu przed drzwiami jakieś inne,
Co prowadzą do „Lepiej” lub choćby „Inaczej”.

² Z. F r e u d: *Wstęp do psychoanalizy*. Tłum. S. K e m p n e r ó w n a, W. Z a n i e w i c k i. Warszawa 1984, s. 369.

„»Lepiej« lub choćby »Inaczej«” stanowią pożywkę dla fantazji, temat zadany marzeniom.

Niezwykłą podróż podmiotu lirycznego charakteryzują dwa elementy: dziwność i lekkość. Pierwszy z nich, wielokrotnie podkreślany („jakimś **dziwnym** tchnieniem”; „Sam **nie wiem, jak** się nagle ocknałem w Rawennie”; „I tylko jakiś **dziwny** posłyszał szum rzeki”), jest rozstrzygnięciem rozumu tkwiącego w zwykłej rzeczywistości. Przeniesienie w inną przestrzeń zaskakuje niecodziennością tego doświadczenia oraz uwolnieniem od praw materii, przestrzeni i czasu. Marzenie zakłada wolność od reguł rzeczywistości codziennej. Dziwność doświadczenia jest do pewnego momentu odpowiedzią na tęsknotę do niezwykłości. Niepokój z nią związany pojawia się nieco później („A później, później Danta ujrzałem na moście”) i będzie dotyczył postaci mistrza.

Drugi element owego przeniesienia – to jego lekkość, ulotność, uwolnienie od materii:

Po promieniach księżyca, jakimś dziwnym tchnieniem,
[.....]
I z dawno utęsknionym spotkałem zwidzeniem.

Lekkość i ulotność wrażeń cechować będzie drugą rzeczywistość, miejsce przeniesienia uwolnionej od materii duszy:

Przez otwarte ktoś okno grał cicho na flecie
I wiatr lekki woń przyniósł duszącą, upojną –
Jak w mistycznym w nią szedłem wpłątany bukiecie,

Wyzwolenie od praw materii nie jest wszakże równoznaczne z odzieleniem duszy od ciała. Marzona rzeczywistość ma sensualny charakter i odbierana jest niemal wszystkimi zmysłami: **słuchem** („Przez otwarte ktoś okno grał cicho na flecie”; „I tylko jakiś dziwny posłyszał szum rzeki”), **dotykem** („wiatr lekki”), **węchem** („woń przyniósł duszącą, upojną”), **wzrokiem** („A później, później Danta ujrzałem na moście”). Przebywanie w przestrzeni fantazmatycznej ma charakter niemal równie realny, jak bytowanie w rzeczywistości zwykłej. Świadeństwo zmysłów przemawia za autentycznością tego doświadczenia. O marzeniu romantycznym pisze Maria Janion:

Niezależnie od tego, w jakim kontekście psychologicznym i filozoficznym będziemy je rozpatrywali, konstytuuje je zawsze opozycja między wyobraźnią a rzeczywistością lub przeciwstawienie dwóch rzeczywistości rozmaicie określanych: na zewnątrz i wewnątrz: *Inn-welt* i *Unwelt*; tu i tam; bliskiej banalnej potoczności i obcej mistycznej grozy świętości, czasem przybierają one postać kontrastu między blisko a daleko, między dziś a kiedyś (kiedyś dawno czy kiedyś w przyszłości). Przy czym w takim marzycielskim procederze druga rzeczywistość – wyprojektowana, wysłana gdzieś, wyemanowana dokądś – jest bardziej autentyczna, prawdziwsza i wartościowsza niż ta pierwsza realna rzeczywistość, od której dokonało się niby odbicie, oderwanie, oddzielenie. Tamta właśnie jest owa wymarzona; mimo że wyemanowana, to jednak najgłębiej wewnętrzna. Istnieć naprawdę to być gdzie indziej.³

W wierszu Lechonia spotykają się z sobą dwie rzeczywistości. Pierwsza z nich, zaledwie zasygnalizowana, nosi znamiona zwykłości. Druga, której poświęcono nieporównanie więcej uwagi, jest przestrzenią marzenia, ucieleśnieniem tęsknoty:

Sam nie wiem, jak się nagle ocknąłem w Rawennie
I z dawno utęsknionym spotkałem zwidzeniem.

Rawenna w wierszu nie zostaje poświadczona żadnym konkretnym szczegółem identyfikującym. Użycie nazwy miejscowej nie ma wpływu na wyprojektowany, fantazmatyczny charakter przestrzeni, do której przeniesiony zostaje podmiot. Rawenna jest jedynie znakiem kulturowym, miejscem, gdzie Dante spędził ostatnie lata życia i gdzie umarł (dla niego zatem – miejscem spotkania życia i śmierci). Rawenna jest także marzeniem o przestrzeni, w której dokonać się może „dawno utęsknione” spotkanie z mistrzem, marzeniem o przestrzeni wtajemniczenia. I tym razem rzeczywistość wyprojektowana okazuje się bardziej godna uwagi, ciekawsza, bardziej wartościowa i niemal autentyczniejsza niż rzeczywistość codzienna.

Pozostaje wszakże pytanie o status bytowy marzącego i jego marzenia. Gdzie przebywa marzący, skoro „jest tam, gdzie go nie ma,

³ M. J a n i o n: *Marzący: jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest. W: E a d e m: Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów. Warszawa 1991, s. 31–32.*

a nie ma go tu, gdzie jest”?⁴ W jaki sposób marzona rzeczywistość może być bardziej autentyczna od rzeczywistości realnej? Paradoksalny status bytowy podmiotu i przedmiotu marzenia zapowiada pointę wiersza – paradoks jednoczesnego istnienia i nieistnienia: „Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma”.

Marzenie a doświadczenie wewnętrzne

Marzenie jest odmową zwykłej rzeczywistości, ma charakter kompensacyjny, zakłada poszukiwanie transgresji. Ale marzenie jako „stan egzystencjalnego skupienia na sobie samym”⁵ zawiera także element samopoznania. „Dziwna” podróż jest wyprawą w głąb własnej świadomości. Jej etapy w wierszu Lechonia wyznaczają swoiste mgnienia oczu, ich na przemian otwieranie i zamykanie. Stan wyjściowy – bezsenność – zakłada czuwanie, z niego wszak następuje ocknięcie się, rodzaj przebudzenia do innej rzeczywistości, otwarcie na nią oczu: „Sam nie wiem, jak się nagle ocknąłem w Rawennie”. Kolejny etap schodzenia w głąb – to zamknięcie powiek: „Jak przez Boga zakłęty przymknąłem powieki”. I paradoksalne następstwo tego faktu: „A później, później Danta ujrzałem na moście”.

Zamykanie oczu oznacza schodzenie do coraz głębszych poziomów świadomości. Gdy zamykają się oczy ciała, otwierają się inne, wewnętrzne. Odejście od realnej rzeczywistości wymaga przestrojenia zmysłów na odbiór sygnałów wewnętrznego świata, recepcję poza-realnych rzeczywistości. Ostatnie zasłonięcie oczu: „Padłem, głowę ukrywszy rękami obiema” – jest tyleż znakiem tajemnicy, co dramatycznym gestem wynikającym z jej przeczucia.

Kolejne zasłonięcia i odsłonięcia oczu w wierszu korespondują z migotliwością tajemnicy, odmierzają etapy zbliżania się do niej, sygnalizują podróż w głąb świadomości w poszukiwaniu „prawdy najgłębszej”. Ostateczna prawda przekazana zostaje za pomocą głosu i jest także zasłoną, migotliwą grą paradoksu, zagęszczeniem sensów.

⁴ Ibidem.

⁵ Tego sformułowania używa M. J a n i o n w odniesieniu do *Marzeń samotnego wędrowca* Jana Jakuba Rousseau. Ibidem, s. 31.

Podmiot wędrówki w głąb dociera zaledwie do kolejnej zasłony. Przekazana mu nauka jest ezoteryczna i zaszyfrowana. Jej niejednoznaczność wynika tyleż z niedoskonałości receptorów („On to rzekł, czy rzekł księżyc, czy woda to rzekła”), co z zagadkowej, paradoksalnej formy przekazu.

Podwójne świadectwo – wzroku:

Tyżeś to, ty, mój mistrzu! Dlaczego tak błąd
I czemu taki dziwny niepokój cię żarzy?

I słuchu:

On to rzekł [...]

– są jednym z etapów docierania do Tajemnicy. Jednak zasłonami okazują się i twarz Dantego („Przychodzę cię ubłagać o sekret twej twarzy”), i paradoksalna odpowiedź udzielona pytającemu przez nieznanego nadawcę:

„Nie ma nieba ni ziemi, otchłani ni piekła,
Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma”.

Czy mógłby oświadczenie takie wygłosić Dante, który przecież poznał ziemię i niebo, otchłań i piekło?

Element samopoznania łączy marzenie z niezwykle trudno definiowalnym doświadczeniem wewnętrznym. Jego zasadniczą treścią jest odsłonięcie tajemnicy bytu w chwilowym błysku iluminacji⁶. Przygoda mentalna podmiotu lirycznego wiersza *Spotkanie* tylko częściowo tłumaczy się w kategoriach marzenia, o tyle, o ile inna rzeczywistość jest odpowiedzią na tęsknotę podmiotu. Dla marzenia

najistotniejsze okazuje się całkowite wyobcowanie z codziennej zewnętrżności, zagłębienie się w sobie i odnajdywanie w obrazach wykwitających z głębi własnej duszy – samego siebie.

– pisze Maria Janion⁷. Istotę szczególnego związku marzenia i rzeczywistości następująco definiuje Zygmunt Krasiński:

⁶ Por. A. S o b o l e w s k a: *Poetyka doświadczeń wewnętrznych*. W: E a d e m: *Mistyka dnia powszedniego*. Warszawa 1982, s. 15–27.

⁷ M. J a n i o n: *Marzący: jest tam...*, s. 34.

Marzenie tylko tym różne od **realności**, że w jednej chwili **całość** chwyta i stawia przed oczy, kiedy realność tę samą **całość** snuje dniem po dniu, nitkę po nitce i z wolną ją przeprowadza, bez skoku, do najwyższego szczebla.⁸

Syntetyczność, całościowość wizji dostępnej w marzeniu łączy je z doświadczeniem wewnętrznym, które także sięga po esencję. Dwa, bliskie sobie typy doświadczania wewnętrznej przestrzeni świadomości różni stosunek do poznania psychologicznego. O doświadczeniu wewnętrznym czytamy w pracy Anny Sobolewskiej:

Samopoznanie bohatera może mieć jednak charakter „niepsycho-logiczny”, jeśli występuje jako błyskawiczny, nieuwarunkowany akt iluminacji, uchwycenia własnej esencji czy tożsamości duchowej.⁹

W doświadczeniu wewnętrznym chodzi zawsze o objawienie bytu, nie zaś o odstonięcie głębin jednostkowej psychiki.¹⁰

W literaturze doświadczeń wewnętrznych treścią utworu staje się raczej byt oglądany w aspekcie podmiotu, a nie sam podmiot ze swoim psychicznym i życiowym bagażem.¹¹

Spotkanie Jana Lechonia, będące zapisem wyjścia poza realność codzienną podmiotu w głąb jego świadomości, rejestruje zarazem podwójny sens owego przejścia do innej rzeczywistości. Akcja liryczna wiersza przedstawia skok od marzenia o odmiennej, niezwyklej przestrzeni do sięgnięcia po tajemnicę bytu. Marzenie, z natury swojej psychologiczne, jest penetracją jednostkowej tożsamości. Doświadczenie wewnętrzne natomiast syntetyzuje kilka poziomów świadomości, wykracza poza tożsamość jednostkową, łącząc je z rozpoznaniem tożsamości egzystencjalnej i kosmicznej. Treścią wiersza, podobnie jak całego tomu, nie są perypetie jednostkowej duszy, lecz esencja doświadczenia, kondycja ludzka, „byt oglądany w aspekcie podmiotu”.

Przejście od marzenia do doświadczenia tajemnicy bytu sygnalizuje poczucie obcości podmiotu w przestrzeni mentalnej. Doznanie ob-

⁸ Z. K r a s i ń s k i: *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*. Oprac. Z. S u d o l s k i. Warszawa 1971, s. 211. Cyt. za: M. J a n i o n: *Marzący: jest tam...*, s. 39.

⁹ A. S o b o l e w s k a: *Poetyka doświadczeń wewnętrznych...*, s. 13.

¹⁰ Ibidem, s. 15.

¹¹ Ibidem, s. 24.

kości w świecie częstokroć towarzyszyło stanom romantycznego marzycielstwa, jednak w romantycznym paradygmacie wynikało ono z silnego doświadczenia rozdziwku między marzeniem a rzeczywistością. Zabójcza „marzeń zdrada” była następstwem nieumiejętności funkcjonowania w dwóch odmiennych przestrzeniach. Im lepiej czuł się marzyciel w przestrzeni imaginacyjnej, tym silniejszego doznawał poczucia obcości w świecie realnym. Na tym, w uproszczeniu, zasadał się demoniczny aspekt marzenia¹².

W wierszu Jana Lechonia poczucie obcości pojawia się wewnątrz rzeczywistości wykreowanej. Przestrzeń wewnętrzna jedynie do pewnego momentu jest rzeczywistością własną, akceptowaną, światem dla podmiotu, upojnym doznaniem zmysłów („I wiatr lekki woń przyniósł duszącą, upojną”). Jej dziwność, utożsamiana z cudownością, stanowi odpowiedź na tęsknotę do doznań niezwykłych, do wyzwolenia z banalnej realności. Wkrótce jednak owa „dziwność” ukaże swe podwójne oblicze. „Dziwny szum rzeki” jest jeszcze dwuznaczny, tyleż fascynująco niezwykły, co siejący ziarna niepokoju. Fascynacja „dziwnością” niknie jednak wobec tajemnicy twarzy Dantego:

„Tyżes to, ty, mój mistrzu! Dlaczego tak błady
I czemu taki dziwny niepokój cię żarzy?
Przychodzę cię ubłagać o sekret twej twarzy.
Nic nie wiem. Zabłądziłem. I proszę twej rady”.

Kolejny raz powtórzony epitet „dziwny” tym razem stoi po stronie niepokoju, obcości. Napotkany mistrz zaskakuje, nie jest tym, którego podmiot wiersza oczekiwał i do którego tęsknił. Dla autora *Boskiej komedii* w sposób niepodważalny istniały ziemia, piekło, czyściec i raj. Świat i zaświaty tworzyły uporządkowaną, hierarchiczną strukturę. Dante z wiersza Lechonia temu porządkowi zaprzeczy, komunikując, że nie ma nic. Wytęskniony mistrz okazuje się kimś obcym i zaskakującym. Przestrzeń wewnętrzna przestaje być ziemią obiecaną, staje się ziemią odmowy¹³. Jak w biblijnej opowieści o Adamie i Ewie, poznanie wiąże się z aktem odrzucenia i wygnania.

¹² Por. rozważania o niszczącej sile marzeń na przykładzie *Pani Bovary* Flauberta, zawarte w szkicu M. J a n i o n: *Marzący: jest tam...*, s. 44–50.

¹³ Por. rozważania o „ziemi obiecanej” i „ziemi odmowy” w studium J. T i s c h n e r a: *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*. Paryż 1990, s. 179–205.

Doświadczenie samowiedzy nie zawsze bowiem idzie w parze z błogostanem, ale jest związane z wielkim ryzykiem egzystencjalnym – ryzykiem cierpienia, obłądę, śmierci.

– czytamy u Anny Sobolewskiej¹⁴. Samowiedza, podobnie jak marzenie (choć w innym sensie), posiada zarówno moc twórczą, jak i niszczącą.

Teatr duszy

W wywodach Freuda i jego komentatorów uderza fakt, że ich fantazje, czyli fantazmaty, odznaczają się strukturą dramatyczną, literacką, fabularną. Podkreśla się charakter scenariusza, odgrywanego w wyobraźni, a najczęściej połączonego z pragnieniem, z pożądaniem; mówi się o aktorach, o inscenizacji pragnień, o fantazmacie jako scenie; używa się terminologii zaczerpniętej z poetyki, powiadając o fabularyzacji, dramatyzacji, scenach, epizodach, fikcji, powieści. Ciągnąc dalej te określenia, można by powiedzieć, że Freud odślania bezustannie toczący się w nas wewnętrzny teatr. [...] Susan Isaacs przedstawiła miarodajną dla psychoanalizy wykładnię sposobu istnienia i artykulacji fantazmatów. [...] Pierwotne fantazmaty przeżywane są jako odczucia; później przybierają formę obrazów plastycznych i przedstawień dramatycznych.

– pisze Maria Janion¹⁵. Przestrzeń wewnętrzna jest zatem terenem, na którym nieprzerwanie odbywa się przedstawienie, wewnętrzny „teatr duszy”. Struktura dramatyczna charakteryzuje także procesy samopoznania. Czytamy w rozprawie Sobolewskiej:

Od momentu swego powstania psychologia była terenem dyskusji, czy samopoznanie jest procesem autonomicznym, czy też wymaga koniecznej mediacji drugiego ja. Socjologia i psychologia społeczna podkreślają relacyjny, intersubiektywny charakter ludzkiej samowiedzy. Osobowość jawi się jako tekst nieustannie reinterpretowany przez sam podmiot i przez innych, a i we własnej samowiedzy jednostki kryje się wiele cudzych głosów.¹⁶

¹⁴ A. Sobolewska: *Poetyka doświadczeń wewnętrznych...*, s. 13.

¹⁵ M. Janion: *Projekt krytyki fantazmatycznej*. W: E. Adam: *Projekt krytyki...*, s. 16–17.

¹⁶ A. Sobolewska: *Poetyka doświadczeń wewnętrznych...*, s. 35–36.

Poetyka doświadczeń wewnętrznych częstokroć sięga po strukturę dramatyczną. Jej zasadność wynika tyleż z natury prawdy, o którą przecież w doświadczeniu wewnętrznym chodzi, co z natury człowieka. Pisze Ernst Cassirer o trwałym wkładzie myśli sokratejskiej do rozumienia istoty prawdy:

Z natury swej prawda jest wynikiem myśli dialektycznej. Można ją więc osiągnąć tylko na drodze stałego współdziałania umysłów we wzajemnych pytaniach i odpowiedziach.¹⁷

Projekt dramatyczny wpisany w sposób istnienia „prawdy”, w nieco innym sensie stanowi podstawę natury ludzkiej:

Człowiek żyje w ten sposób, że bierze udział w dramacie – jest istotą dramatyczną. Inaczej żyć nie może. Jego naturą jest dramatyczny czas oraz dwa otwarcia – intencjonalne otwarcie na scenę i dialogiczne otwarcie na drugiego człowieka. Być istotą dramatyczną to znaczy: istnieć w określonym czasie i w określony sposób otwierać się na innych i na świat – scenę.¹⁸

Modelowa struktura funkcjonowania człowieka ma odbicie w jego świecie wewnętrznym. Wiersz *Spotkanie* Jana Lechonia wyraźnie przywołuje model sytuacji dramatycznej. Zapisana w nim jednoaktówka duszy rozgrywa się w czasie („a później, później...”). Czas ten – to przeszłość, bliska wszakże teraźniejszości. Noc, opisana w wierszu, wciąż trwa, dzisiaj nie przeszło jeszcze we wczoraj („dzisiaj nocą samotną...”). Jednocześnie temu swoistemu zatrzymaniu czasu, właściwemu liryce zapisowi chwili, towarzyszy dramatyczne rozpisanie jej na następujące po sobie zdarzenia: „ocknąłem się”, „spotkałem”, „szedłem”, „przymknąłem powieki”, „tylkom posłyszał”, „ujrzałem”, „padłem”. Moment duszy („Sam nie wiem, jak się **nagle** ocknąłem w Rawennie”) jest wewnętrznie dynamiczny, zdarzeniowy, rozwija się w czasie, który – okazuje się – wewnątrz świadomości też płynie.

Ważniejszym aspektem owego „teatru duszy” wydaje się jednak jego przestrzenny wymiar. Tytułowe spotkanie dokonuje się na scenie, której wszystkie elementy mają charakter umowny i symboliczny. Przywołana w tekście Rawenna, miejsce śmierci Dantego, jest w tej

¹⁷ E. Cassirer: *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Tłum. A. Stanisławski. Przedmowa B. Suchodolski. Warszawa 1977, s. 48.

¹⁸ J. Tischner: *Filozofia dramatu...*, s. 13.

przestrzeni miejscem szczególnym, symbolem przejścia między życiem a śmiercią, znakiem otwarcia się na inne przestrzenie, na kontakt z transcendencją. Mircea Eliade dostrzegłby we wskazaniu na Rawennę przerwanie ciągłości przestrzeni, a więc jej sakralizację¹⁹. Miejsce to łączy w sobie także paradoks obecności i nieobecności mistrza w wiecznym „teraz”, paradoks, który wyraźnie koresponduje z nauką zawartą w poincie *Spotkania*.

Symbolika przejścia, obecna w znaku Rawenny, jest niewątpliwie kluczowa dla organizacji przestrzeni w wierszu. Otwarte okno („Przez otwarte ktoś okno grał cicho na flecie”), rzeka („I tylko jakiś dziwny posłyszał szum rzeki”) i most („A później, później Danta ujrzałem na moście”) wyraźnie tę zasadę egzemplifikują. Element nieznany, tajemniczy, związany z każdym z wymienionych znaków łączności („ktoś [...] grał cicho na flecie”, „dziwny [...] szum rzeki”, „Tyżeś to, ty, mój mistrzu! Dlaczego tak błady [...])”, wskazywać może na kontakt z zaświatem. Oczywiście, najbardziej wyrazistym symbolem wędrówki do zaświatowych przestrzeni jest postać autora *Boskiej komedii*. Zdolność przenoszenia do innych rzeczywistości ma światło księżycowe („Po promieniach księżycy, jakimś dziwnym tchnieniem”) oraz odurzający zapach („I wiatr lekki woń przyniósł duszącą, upojną – / Jak w mistycznym w nią szedłem wplątany bukiecie”). Konstruowana z zaledwie kilku umownych znaków, przestrzeń *Spotkania* wypełniona jest symbolami przejścia, otwierania się na inne przestrzenie, łączności. Scena „teatru duszy” jest „sceną otwartą”²⁰. Jej sposób istnienia w wierszu przypomina funkcjonowanie przestrzeni w dramacie poetyckim,

gdzie autor nie zamierza uwieść widza imitacją życia, przeciwnie rozbija jego złudzenia, często każe mu wręcz pamiętać o konstrukcji. Dramat ten zmierza do uniwersalizacji znaczeń, zdarzenia mają

¹⁹ Por. rozważania na temat przestrzeni świeckiej i sakralnej w studium M. Eliade go: *Święty obszar i sakralizacja świata*. Tłum. A. Tatarski. W: M. Eliade: *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*. Wybór i wstęp M. Czerwinski. Warszawa 1970, s. 53–85.

²⁰ O „scenie otwartej” pisze, nawiązując do rozróżnienia Volkera Klotza, Irena Sławińska w studium *Znaki przestrzeni teatralnej w „Krakusie” Norwida*. W: Eadem: *Odczytywanie dramatu*. Warszawa 1988, s. 217–218: termin ten oznacza „wielką przestrzeń i przestrzeń otwartą ku innym przestrzeniom (poprzez drzwi, okna...)”.

się rozegrać w dwóch wymiarach jednocześnie: *hic et nunc*, ale również *semper et ubique*, nieraz tylko w tym drugim wymiarze.²¹

W owym drugim wymiarze przebiegają zdarzenia przedstawione w *Spotkaniu*. Scena „teatru duszy” jest sceną kosmiczną. W jej środku znajduje się człowiek zawieszony między „niebem i ziemią, otchłanią i piekłem”. Kosmiczny porządek zostaje wszakże zamącony przez zasadę powszechnej negacji – „Nie ma nieba ni ziemi, otchłani ni piekła”. Tym sposobem człowiek jest dramatycznie rozdarty między intuicją kosmicznego ładu a wątpliwością co do jego istnienia. Scenę „teatru duszy” zamyka „nieba wyiskrzona kopuła dostojna”, kolejny symbol łączności przestrzeni ludzkiej z przestrzenią kosmiczną. Symbol – dodajmy – wieloznaczny jak pointa wiersza. W kontekście obrazu pochodzącego z innego wiersza tomu *Srebrne i czarne*, zatytułowanego *Toast* [PZ, 48]:

Jest jeszcze tylko księżyc, który cicho spływa
Na czarną krepę nocy i srebrzy ją dumną
Jako brylant – baldachim, rozpięty nad trumną,
W której ziemia zmęczona na wieki spoczywa.

– kopuła nieba nie tylko oznacza możliwość kontaktu z innym, wyższym światem, ale również zakłada sytuację uwięzienia człowieka w śmierci i niepoznawalnej zagadce istnienia. Liryk *Spotkanie* jest zapisem zapasów Everymana z tajemnicą istnienia wszechświata. Na kosmicznej scenie odbywa się misterium wtajemniczenia, rozpisane na dwie role: ucznia i mistrza. Pytający zbliża się do tajemnicy, uzyskuje jednak odpowiedź niejasną, wieloznaczną. Doświadczenie wewnętrzne, pisze Georges Bataille,

nie wie gdzie do żadnego portu (lecz do zagubienia się, absurdu). [...] Otóż doświadczenie zrodzone z niewiedzy zdecydowanie pozostaje w jej obrębie. [...] Jest zakwestionowaniem (poddaniem próbie) – w lęku i w gorączce – tego, co człowiek wie o istnieniu. Jakikolwiek byłoby w tej gorączce jego rozeznanie, nie może on powiedzieć: „widziałem to, a to, co widziałem, jest takie a takie”; nie może powiedzieć: „widziałem Boga, istotę albo absolut świata” – lecz co najwyżej powiedzieć: „to, co widziałem, wymyka się rozu-

²¹ Ibidem, s. 26.

mieniu”, a Bóg, absolut, istota świata są niczym, jeśli nie są kategoriami rozumienia.²²

Paradoks pointy wiersza także wymyka się rozumieniu. Pomiędzy utworem Lechonia a rozważaniami Bataille’a istnieje zadziwiająca analogia. Podmiot wiersza nie dociera do żadnego portu. Objawienie, którego dostępuje:

„Nie ma nieba ni ziemi, otchłani ni piekła.
Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma”.

– nie leczy jego wątpliwości. Odpowiedź na błaganie o „sekret twarzy” Dantego potęguje dramatyczne rozdarcie. Scenę misterium zamyka gest, teatralny w swoim patosie: „Padłem, głowę ukrywszy rękami obiema”. Cel wędrówki ucznia – podmiotu – właściwie nie wykracza poza jego błaganie. Bataille widzi kres doświadczenia wewnętrznego w podobnym punkcie:

I przez to, że grunt, podstawa mojej wiedzy, usuwa mi się spod nóg, widzę nagle, że jedyną prawdą człowieka, nareszcie uchwyconą, jest owo błaganie, na które nie ma odpowiedzi.²³

Narcyz i jego odbicie

Pokusa samopoznania i dramatyczne doświadczenie związane z sięganiem po samowiedzę są treścią mitu o Narcyzie. Mitologiczny bohater jest postacią co najmniej dwuznaczną. O aktualizacjach znanego mitu pisze Michał Głowiński:

Narcyz mógł być bohaterem pouczającej powiastki, mówiącej, do czego doprowadzi bezkrytyczne zapatrzenie w siebie, ale mógł być bohaterem tragicznym, dociekającym istoty swego losu, zmagającym się z przeznaczeniem; mógł być pięknym głuptaskiem, który niczego poza sobą nie jest w stanie zobaczyć, jak bohaterem, któ-

²² G. B a t a i l l e: *Doświadczenie wewnętrzne (fragmenty)*. Tłum. M. O c h a b. W: *Transgresje*. T. 3: *Osoby*. Wybór, oprac. i red. M. J a n i o n, S. R o s i e k. Gdańsk 1984, s. 266–267.

²³ Ibidem, s. 276.

rego zasadniczą pasją jest poznanie, przede wszystkim – poznanie samego siebie.²⁴

Na tragiczny aspekt postaci Narcyza zwraca uwagę Walter Hilsbecher:

Cóż innego mogłoby wytłumaczyć zajęcie się tak wątlą fabułą, jak legenda o chłopcu Narcyzie, jeśli nie ów boleśnie nierozwikłany problem, nie owo dręczące pytanie: Kim jestem? Co to jest byt?²⁵

Człowiek zadający fundamentalne, zasadnicze pytania, jest bohaterem wiersza *Spotkanie*: „Nic nie wiem. Zabłądziłem. I proszę twej rady”. Umieszczony pośrodku kosmicznej sceny, „Pod nieba wyiskrzoną kopułą dostojną”, szuka odpowiedzi – patrząc w niebo i spoglądając we własne wnętrze.

Zasada odbicia – ważny element mitu o Narcyzie – łączy człowieka i kosmos. O człowieku spoglądającym w niebo Ernst Cassirer napisał:

W rzeczywistości człowiek szukał w niebiosach swego własnego odbicia i porządku ludzkiego wszechświata. Czuł, że jego świat powiązany był z ogólnym porządkiem wszechświata niezliczonymi widzialnymi i niewidzialnymi więzami – i starał się zgłębić naturę tego tajemniczego związku.²⁶

Bohater *Spotkania* – samotny, zwrócony ku głębiom swego wnętrza i stamtąd emanowanym obrazom, odczytuje w nich zasadę istnienia świata: „Nie ma nieba i ziemi...”, natomiast w migotaniu światów widzi istotę własnego losu – wieczne, dramatyczne rozdarcie między istnieniem a niebytem.

Jednym zatem odbiciem duszy ludzkiej jest niebo, drugim – woda. Od romantyzmu świat i człowiek przeglądają się w tych dwóch zwierciadłach. Ważnym elementem scenerii „niezwykłego” spotkania opisanego w wierszu jest właśnie woda – „dziwny szum rzeki”, most. Napotkaną postać, owo „dawno utęsknione zwidzenie”, charakteryzuje niejednoznaczny status bytowy. Po pierwsze – przybywa ona

²⁴ M. G ł o w i ń s k i: *Narcyz i jego odbicie*. W: I d e m: *Mity przebrane*. Kraków 1990, s. 59–60.

²⁵ W. H i l s b e c h e r: *Apologia Narcyza*. W: I d e m: *Tragizm, absurd i paradoks*. Tłum. S. B ł a u t. Warszawa 1972, s. 63.

²⁶ E. C a s s i r e r: *Esej o człowieku...*, s. 119.

z zaświatów, a po drugie – Dante, jak wszystko w wierszu, zarazem jest i go nie ma. Dziwnie szumiąca rzeka i most, odczytywane wcześniej jako symbole kontaktu z inną (pozaświatową) przestrzenią, w kontekście mitu o Narcyzie zyskują nowe uzasadnienie. Woda i migotliwe światło księżyca są warunkiem ukazania się zjawy. Tajemnicza twarz Dantego to odbicie niepokojów i lęków podmiotu wiersza, odbicie w lustrze wody. „Ja” liryczna wiersza podobnie jak Narcyz spogląda w zwierciadło. Sytuację obu bohaterów łączy paradoks jednoczesnej samotności i obecności kogoś drugiego. Samotny Narcyz, zapatrzonego w swoje odbicie, dostrzega w nim jakby drugiego człowieka, jest sam i zarazem już nie jest sam²⁷. „Noc samotna, spędzona bezsennie” z wiersza Lechonia to jednocześnie noc spędzona z Dantem.

Napotkana postać niesie z sobą wiele zagadek. Jest kimś znajomym („dawno utęsknionym zwidzeniem”) i nieznanym; kimś swoim („Tyżeś to, ty, mój mistrzu”) i obcym („Dlaczego tak blady / I czemu taki dziwny niepokój cię żarzy?”). Skierowane pod adresem Dantego pytanie wywołuje wprawdzie odpowiedź, lecz jej nadawca nie zostaje jednoznacznie wskazany („On to rzekł, czy rzekł księżyc, czy woda to rzekła”). Tajemniczy głos jak echo odbija się od najważniejszych elementów budujących przestrzeń świata przedstawionego. Istnienie zjawy utkane jest z wody i księżycowego światła, jest emanacją wnętrza człowieka poszukującego prawdy o sobie, lustrzanym odbiciem jego pragnienia wielkości (Dante) i niepokoju związanego z istnieniem świata. Ów metafizyczny niepokój uciszyć mogłoby świadectwo tego, który przemierzył ziemię, niebo, otchłan i piekło i zaświadczył o ich istnieniu. Uspokojenie jednak nie następuje.

Zagadką jest pointa wiersza, tyleż bliska „prawdzie najgłębszej”, co kuglarskiej sztuczce konceptualisty²⁸, będąca w gruncie rzeczy

²⁷ Por. J. Ortega y Gasset: *Człowiek i ludzie*. Tłum. H. Woźniakowski. W: J. Ortega y Gasset: *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*. Oprac. S. Cichowicz. Warszawa 1982, s. 476: „Pierwotny Narcyz nie widział siebie, lecz kogoś innego, i współistniał z nim w magicznej samotności lasu, pochylony nad krynicą.”

²⁸ Nawiasem mówiąc, ta słynna pointa stała się powodem sporu o artystyczną wartość wiersza. Jerzy Kwiatkowski w szkicu *Czerwone i czarne. O poezji Jana Lechonia*. „Życie Literackie” 1956, nr 39, przedrukowanym później (ze zmianami) w zbiorze *Szkice do portretów*. Warszawa 1960, pisał: „W sposób niezrównany, w pencie

efektem retorycznym. Charakterystyczne, że także ona wykorzystuje zasadę zwierciadlanych odbić. W owej esencji poznania odległe światy przeglądają się w sobie („Nie ma nieba ni ziemi, otchłani ni piekła”), a istnienie ogląda swoją drugą twarz w niebycie („Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma”). W sumie sytuacja egzystencjalna człowieka przypomina tę, znaną z pism Blaise’a Pascala:

Najistotniejszym elementem natury ludzkiej jest sprzeczność. Człowiek nie ma natury, nie ma jednorodnej, prostej istoty. Jest dziwną mieszaniną bycia i niebycia. Miejsce człowieka jest pomiędzy tymi dwoma przeciwstawnymi biegunami.²⁹

zapierającej dech w piersiach, zaklął Lechoń w poezji swą metafizykę, pisząc słowa: »Nie ma nieba ni ziemi, otchłani ni piekła, / Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma« (s. 26). Na te zdania replikował Julian P r z y b o ś w recenzji antologii Stanisława L a m a *Najwybitniejsi poeci emigracji współczesnej* (Paryż 1951): „Dwuwersz Lechonia [...] pozuje na »otchłanną« mądrość, a mówi tani i oklepany paradoks romantyczny. Nie, ten dwuwersz nie jest poetycko znakomity; jest pretensjonalny a tandetny” (*Szelest papieru*. W: I d e m: *Linia i gwar*. T. 2. Kraków 1959, s. 138). Przyboś – jak wiadomo – w ogóle nie uznawał w poezji point. „Robienie wierszy z pointą – pisał – a często dla pointy, nie uważam za wynalazcze i świetne odkrycie. Prawdę mówiąc, śmieszą mnie takie wiersze” (ibidem, s. 138). Lechoniowi zaś awangardowy poeta zarzucał przede wszystkim literacką wtórność: „Był to autor piszący zawsze – na tle. Na tle czyjeś, a raczej czyichś poezji: układał wiersze z umyślną aluzją do jakiejś literackiej tradycji, zawsze w odniesieniu to do poezji romantyków i neoromantyków, to do poetów baroku, to secesji. Odwoływał się do wzruszeń w poezji znanych już i odwiecznych, wyżłobionych w świadomości czytelników przez dawnych mistrzów” (ibidem, s. 137). Taki proceder twórczy nie mógł przypaść do gustu poecie, który w wierszu każdorazowo chciał widzieć odkrywanie nowej sytuacji lirycznej, zapis nie znanych dotąd wzruszeń serca i wyobraźni. Słowem: Przyboś miał Lechonia za „zręcznego literata-epigona” (ibidem, s. 132) i „pogrobowca pogrobowców romantyzmu” (ibidem, s. 139).

W sporze o wartość artystyczną wiersza *Spotkanie* warto odnotować głos jeszcze jeden, mianowicie tytuł powieści Teodora P a r n i c k i e g o *Tylko Beatrycze*, do której sporny dwuwersz kończący liryk Lechonia stanowi motto. Powieść tę z interesującym nas wierszem łączy subtelna sieć nawiązań, której warto się przyjrzeć w osobnym szkicu. Motyw podróży czasoprzestrzennych, dociekanie tajemnicy twarzy, przenikanie się rzeczywistości i wyobraźni, miłości i śmierci, a nade wszystko dramatyczne rozdarcie między byciem i nieistnieniem – ziemi, nieba, otchłani i piekła oraz niepewność co do istnienia Beatrycze – wszystko to wskazywać może na inspirującą dla wielu wątków tej intrygującej powieści rolę wiersza Lechonia.

²⁹ Cyt. za: E. C a s s i r e r: *Esej o człowieku...*, s. 58.

Błazen i Kuglarz

Wiersz Jana Lechonia opowiada o spotkaniu człowieka z Tajemnicą. Przedstawiona w nim sytuacja liryczna jest zapisem doświadczenia uniwersalnego, odegraniem scenariusza inicjacji. Słysząc w niej echa różnych historii świata, spotykają się tu romantyczny marzyciel, Everyman doświadczający gorzkich owoców poznania i zafascynowany własnym odbiciem Narcyz. W tym sensie wiersz jest spotkaniem różnych wątków kulturowych.

Przedstawiona interpretacja utworu jest propozycją takiego jego poznawania, które zakłada przechodzenie z kodu na kod. Tę samą historię w różnym świetle ukazują języki krytyki fantazmatycznej, poetyki doświadczeń wewnętrznych, krytyki dramatycznej i mitograficznej. Sytuacja ukazana w wierszu jest na tyle uniwersalna, że swoje przełączanie kodów można kontynuować.

Na zakończenie jeszcze jedna, być może zaskakująca analogia, tym razem wykorzystująca język arkanów tarota, który podobnie jak wiersz Lechonia opowiada historię inicjacji. W *Spotkaniu* Jana Lechonia doświadczenie wtajemniczenia zostało rozpisane na dwie role – ucznia i mistrza, „ja” lirycznego i Dantego. Te dwie kreacje to dwie twarze tej samej świadomości, obrazujące dwa typy zachowań wobec prawdy, pytanie i odpowiedź. Język alegorii tarota podpowie dwa określenia dla tych dwu ról świadomości: Błazen i Kuglarz.

O pierwszym z nich pisze Anna Sobolewska:

Błazen to mityczny *puer aeternus*, który w swoich wędrówkach zatacza koło, powracając do punktu wyjścia. Jego droga jest spiralną ścieżką wyzwolenia. Być może nie bez wpływu tej karty powstał obraz Watteau *L'Indifferent*, przedstawiający młodzieńca zawieszono-ego pomiędzy ciemnością a światłem, na wpół oderwanego od ziemi. Wydaje się, że karta Błazna mogłaby być alegorią szlachetnych, choć niedojrzałych bohaterów powieściowych, którym dana jest świadomość rozdarcia, jak książę Myszkini i Alosza Karamazow Dostojewskiego, „bohaterowie ironiczni” Manna – Hans Castorp i młody Józef z biblijnej trylogii, Stephan Dedal Joyce’a, Harry Heller z *Wilka stepowego* Hessego, bohaterowie nowel Iwaszkiewicza. Każdy z nich przeżywa jakieś oczyszczające doświadczenie wewnętrzne. [...] Figura Błazna jest jednak figurą ambiwalentną [...], doświad-

czenie pełni-nicości, które jest jego przeznaczeniem, może bowiem prowadzić do pomieszanania zmysłów (*Idiota* Dostojewskiego) lub do śmierci. Egzystencja Błazna to doświadczenie człowieka, który pod maską głupoty czy szaleństwa ukrywa mądrość.³⁰

Do galerii przypomnianych postaci powieściowych dziwnie pasuje kreacja podmiotu lirycznego *Spotkania*. To samotny poszukiwacz prawdy ukrytej, oderwany od ziemi, zawieszony pomiędzy światłem a ciemnością, odbywający podróże – „po promieniach księżyca, jakimś dziwnym tchnieniem”. Maską Błazna: „Nic nie wiem. Zabłądziłem. I proszę twej rady”, i w tym wypadku kryje poszukiwania mędrca. Odpowiedź na jego pytanie przynosi postać Dantego, bliska tarotowej alegorii Kuglarza. Czytamy o niej w tekście Anny Sobolewskiej:

Pan Fortuny, to pierwsza figura Tarota oznaczona literą *alef*. Pierwsza litera alfabetu hebrajskiego jest równocześnie znakiem nieskończoności i symbolem człowieka – mediatora jednoczącego materię i ducha. Kuglarz, zwany również Magiem, pośredniczy między niebem a ziemią. [...] Może on być figurą poety-maga kreującego światy za pomocą słowa. [...] Symbolika gestu Kuglarza – jedna ręka uniesiona w górę, druga wskazująca w dół – przywołuje prawo analogii [...], zasadę tożsamości mikro- i makrokosmosu. [...] Układ rąk Kuglarza staje się lekcją przeznaczoną dla adepta wiedzy tajemnej, wskazując, że droga w górę i droga w dół są tym samym, droga do nieba prowadzi bowiem poprzez labirynty krainy śmierci.³¹

Spotkanie z Dantem w wierszu Jana Lechonia jest w pewnym sensie spotkaniem Błazna z Kuglarzem. Dante-Kuglarz, poeta-mag odgrywa w liryku rolę pośrednika między światem a zaświatem, a zarazem mediatora, który godzi sprzeczności i zna prawo powszechnej analogii. Prawdopodobnie jemu przypisane rozpoznanie zasady istnienia świata: „Nie ma nieba ni ziemi...” – powtarza charakterystyczny gest kuglarza: „to samo w górze, co i na dole”. Zakończenie *Spotkania* jest przestrzenią, w której spotykają się poszukiwanie mądrości, charakteryzujące Błazna – z udzieloną mu kuglarską nauką.

³⁰ A. Sobolewska: *Czytanie kabaty*. W: E a d e m: *Mistyka dnia powszedniego...*, s. 218–219.

³¹ Ibidem, s. 214–215.

Przekazuje mu ona jedynie część prawdy i stanowi zarazem jej zasłonę. Oprócz bowiem sensu metafizycznego zawiera igraszkę słowną, grę paradoksu, sztukę retora. Poszukiwaniom Błazna odpowiada zagadkowy grymas Kuglarza³².

Dochodzenie do „prawdy najgłębszej” zamyka dotarcie do retorycznej zasłony. Przeczucie to zawiera także fragment inicjalnego wiersza tomu *Srebrne i czarne*, od którego rozpoczęliśmy nasze rozważania: „By prawdy się najgłębszej dokopać istnienia”. Ukryta w nim amfibologia jest również kuglarską sztuką retora, która sprawia, że w zdaniu tym dostrzec możemy zarówno trud mozolnego docierania do prawdy, jak i wątpliwość co do jej istnienia. Amfibologia ta wydobywa charakterystyczną dla wielu wierszy *Srebrnego i czarnego* dwubiegunowość, którą wyznaczają przypisane Błaznowi poszukiwanie mądrości oraz ironiczny śmiech Kuglarza.

³² Podobną sytuację napotykamy w zakończeniu powieści P a r n i c k i e g o *Tylko Beatrycze*. Powieść ta także „nie wie gdzie do żadnego portu”, niczego ostatecznie nie wyjaśnia, ale jedynie piętrzy wersje. I tam tajemnica pozostaje niedocieczona. Metafizyczna zagadka zostaje zderzona z „kołem magicznym”. Przypomnijmy: „Wszystko, co było, było, ale tego, co było, nie będzie już. Niczego nie będzie. A zresztą może niczego i nie było. Skoro zaś nie będzie ani nie było – to i nie ma niczego. Poza kołem magicznym. Czy wejdiesz w nie?” (T. P a r n i c k i: *Tylko Beatrycze. Powieść historyczna*. Wyd. 5. Warszawa 1977, s. 524).

Rozdział V

Melancholia srebrna i czarna O wierszu *Toast*

Klasycyzm i pesymizm

Srebrne i czarne to najsmutniejsze w Polsce wiersze i nie wiadomo, jak czytać je dzisiaj, kiedy znany nam jest koniec życia Lechonia. Można by podejrzewać je o młodociany werteryzm, gdyby człowiek, który je napisał, nie włókł swojej rozpaczki za sobą przez tak długie lata. Można domyślać się, ile jest w nich najbardziej intymnego, osobistego doświadczenia, powiedziałbym „personalizmu”, i wtedy piękno ich nabiera cech okrucieństwa. Jakkolwiek je przyjąć, tragizm ich przykuwa nas i unieruchamia. Poeta, który miał tyle siły, że w pierwszym swoim słowie przemówił za wszystkich i oddał uniesienie narodu, w drugim mówił tylko za siebie i nieustraszenie schodził w przepaść samotnego człowieka.

– odnotował o tomiku Jana Lechonia inny poeta, Kazimierz Wierzyński¹. Emocjonalne świadectwo lektury wierszy przyjaciela, spotęgowane przez fakt jego tragicznej śmierci, zwraca uwagę na przejmujący nastrój książki poetyckiej i jej głęboko osobisty charakter. W opiniach badaczy zdecydowanie częściej niż zapis indywidualnego doświadczenia podkreśla się uniwersalność przedstawionych tu sytuacji i tematów. Píše Czesław Zgorzelski:

Z problematyki rzeczy i spraw ostatecznych, ze skali ujęć rozpiętych między przemijającym **dziś** a niezmiennymi kategoriami

¹ K. Wierzyński: *O poezji Lechonia*. W: *Pamięci Jana Lechonia*. Londyn 1958, s. 56.

wieczności wypływa – jako ich konsekwencja – pozaczasowość sytuacji lirycznych Lechonia. Wszystko mieści się w nieokreślonych wymiarach czasu, łączy [...] przeszłość z trwaniem przedłużonym w nieskończoność. [...] Prowadzi to ku staraniom o jak najbardziej wyczuwalną uniwersalność znaczeniowych perspektyw wypowiedzi. Nie tylko w kategoriach pozaczasowych, ale też jakby – pozaindywidualnych, mimo tak jawnie subiektywnego ujmowania tematów.²

Uniwersalność tematów – w połączeniu z dyscypliną języka i precyzją formalnego kształtu wierszy – rozstrzyga o powszechnym rozpoznaniu tendencji klasycyzujących jako nadrzędnych dla poetyki *Srebrnego i czarnego*³. Klasycyzm zatem i uniwersalizacja tematyki stały się maską dla doświadczeń indywidualnych, których świadectwo, w sposób oczywisty dla przyjaciela poety – Kazimierza Wierzyńskiego, książka Lechonia stanowi.

Tom demonstrował poezję *par excellance* refleksyjną, będącą wyrazem bardzo głęboko przeżytego poglądu na świat, przywołującego formułę Schopenhauera o życiu rozpiętym między pożądaniem, nudą i ostateczną katastrofą. Treści te, pełne naturalnego, wewnętrznego dramatyzmu, wyrażone zostały w sposób doskonale opanowany, oszczędny i jak gdyby bezosobisty, w tym poetyckim zobiektywizowaniu kamiennie chłodny, marmurowo klasyczny.

– przypomnijmy raz jeszcze słowa Artura Hutnikiewicza⁴. Zderzenie głębokiego przeżycia i chłodnej precyzji formalnej było niewątpliwie zamierzone i zakładało spotęgowanie czytelniczego wrażenia. W szkicu Wiktora Weintrauba czytamy:

² Cz. Z g o r z e l s k i: „Srebrne i czarne” Jana Lechonia. „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 1, s. 118.

³ O klasycyzmie *Srebrnego i czarnego* pisali niemal wszyscy badacze Lechonia. Por. np. Cz. Z g o r z e l s k i: „Srebrne i czarne” Jana Lechonia...; A. H u t n i k i e w i c z: *Życie i śmierć poety. O twórczości Jana Lechonia*. W: I d e m: *Portrety i szkice literackie*. Warszawa 1976; I d e m: *Sztuka poetycka Jana Lechonia*. W: „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu”. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Z. 3. Toruń 1960; J. K w i a t k o w s k i: *Czerwone i czarne. O poezji Jana Lechonia*. W: I d e m: *Szkice do portretów*. Warszawa 1960; W. W e i n t r a u b: *Karmazynowe i czarne*. W: *Pamięci Jana Lechonia*...

⁴ A. H u t n i k i e w i c z: *Życie i śmierć poety*..., s. 155–156.

Jest to zbiorek o wielkiej jednolitości tak tematycznej, jak stylistycznej. Jego przewodnia nuta to zgroza „męki istnienia” i nicości śmierci, wyrażona w sposób prosty i mocny, bez cienia lirycznego rozmazania, w zdaniach o epigramatycznej zwartości i klasycznej precyzji słowa.⁵

Z jednej więc strony tomik Lechonia cechowała owa jednolitość tematów i stylu, z drugiej – wewnętrzny kontrast między wagą poruszanych problemów a prostotą odnalezionego dla nich wyrazu. Klasyczny obiektywizm i formalna precyzja w efekcie jednak przesłoniły świadectwo indywidualnego przeżycia, zapisane w strofach *Srebrnego i czarnego*. „Nie wierzyłem im, te śmierci, te miłości – to był papier” – notował Józef Czapski⁶. W autentyczność przedstawionych w książce Lechonia emocji i przeżyć nie uwierzył także Jarosław Marek Rymkiewicz. W tomie oprócz perfekcyjnej precyzji składniowej dostrzegł jedynie powtórzenie. Píše Rymkiewicz:

Jeśli w *Karmazynowym poemacie* schodził Lechoń w głąb zbiorowej duszy narodu, to *Srebrne i czarne* było zejściem w głąb duszy indywidualnej, kontaktującej się tylko ze sobą i z Bogiem. Nic jednak nie świadczy, aby ta dusza, której portretem miały być wiersze ze *Srebrnego i czarnego*, była duszą człowieka wieku. Lechoń pragnął napisać studium duszy wiecznej, a napisał studium duszy, oczywiście, modernistycznej. Zrealizował więc marzenie z *Herostratesa* w całość pełni: wykreował „ja” wyrażające się w modernistycznym słownictwie oraz przeżywające modernistyczną rozpacz istnienia i godzące się z koniecznościami życia z modernistyczną rezygnacją albo z parnasistowskim stoicyzmem.⁷

W opinii badacza pokusa uniwersalizacji (studium duszy wiecznej) w przypadku Lechonia okazała się pułapką powtórzenia. W wierszach brakowało prawdy o przygodach duszy człowieka swojego wieku. Zdaniem Rymkiewicza liryki te nie mówiły nic ponad to, co znane już było z poetyckich propozycji modernizmu. W istocie tom *Srebrne*

⁵ W. Weintraub: *Karmazynowe i czarne...*, s. 73.

⁶ J. Czapski: *Lechoń i jego „Dziennik”*. W: Idem: *Czytając*. Kraków 1990, s. 437.

⁷ J. M. Rymkiewicz: *Skamander*. W: *Literatura polska 1918–1975*. T. 1: 1918–1932. Red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski. Warszawa 1975, s. 285.

i *czarne* niewiele miał wspólnego z czasem, w którym powstał, a pokrewieństwa z liryką młodopolską były w nim aż nadto widoczne: nastroje schopenhauerowskie, ciemna tonacja emocjonalna wierszy, problematyka śmierci, która zdecydowanie przyćmiła drugi temat tomu – miłość, wbrew deklaracji poety z wiersza inicjalnego zbioru, jakoby „śmierć i miłość, obydwie zarówno”...

Jednakże odwołania modernistyczne z pewnością nie wyczerpują inspiracji lekturowych poetyckiej książki Lechonia. Równie często pisano o jej odniesieniach barokowych, i to zarówno w zakresie składni, jak i egzystencjalnej sytuacji człowieka rozdartego między sprzecznościami życia i śmierci, duszy i ciała, żądzy i spełnienia, zbawienia i grzechu⁸. W kreacji podmiotu lirycznego dostrzegano echa romantycznej koncepcji miłości⁹. Niewątpliwie tomik *Srebrne i czarne* w większym stopniu kontaktował się z historią literatury niż ze swoim czasem.

Zamiar napisania „studium duszy wiecznej” poparty został wielością literackich inspiracji i przenosił tom Lechonia w przestrzeń dzieł ponadczasowych, nie związanych jednoznacznie z gustem jednej epoki. Przepustką do nich są z jednej strony tendencje klasycyzujące książki, które w rozumieniu ponadhistorycznym towarzyszą dziejom literatury stale, chociaż naturalnie z różną mocą i natężeniem. Drugim wątkiem powracającym w historii literatury, a zarazem centralnym dla Lechoniowego tomu jest ponadczasowy nurt pesymizmu, który najłatwiej połączyć z najbliższą mu w czasie tradycją modernistyczną, chociaż ten adres literacki nie wyczerpuje ani jego inspiracji, ani źródeł. Te dwa niejednorodne przecież i odległe od siebie wątki – klasycyzm i pesymizm – wiąże z sobą w książce Lechonia kategoria powtórzenia.

W porządku klasycyzującym – oprócz charakterystycznych cech stylu – charakteryzuje ona postawę tworzenia poezji opartą na autorytecie literatury, poświadczoną wielością literackich odwołań i głębokim osadzeniem w tradycji, a także – swoistą normą stosowności, która nakazuje ukrywać uczucia za literacką maską. Postawę taką, zgodnie z intencją pracy, traktuję jako część retorycznego ukształtowania Lechoniowej poezji. W przypadku drugim – powracającego w literaturze nurtu pesymizmu – kategoria powtórzenia odnajduje swe miejsce

⁸ Por. np. J. Kwiatkowski: *Czerwone i czarne...*, s. 21–27.

⁹ Cz. Zgorzeelski: „*Srebrne i czarne*” Jana Lechonia..., s. 108.

w ponadczasowej problematyce melancholii, wśród jej swoistych propozycji estetycznych¹⁰.

„Rzeczą melancholii jest powtórzenie” – pointuje swoje rozważania o melancholijnym doświadczaniu świata i jego zapisach Marek Bieńczyk i do tego stwierdzenia wielokrotnie powraca w swej książce o melancholii¹¹. Kategoria powtórzenia jest zasadą melancholijnej świadomości, decyduje o postrzeganiu świata i jego przedstawieniach w literaturze i sztuce. Problematyka melancholii niesie z sobą – jak sądzę – pewną szansę lekturową, możliwość nieco innego spojrzenia na *Srebrne i czarne*, a także na całą twórczość poetycką Jana Lechonia.

Ars melancholiae

Z przytoczonych wcześniej rozpoznań krytycznych i prac badawczych, dotyczących międzywojennego tomu Lechonia, wyłania się model lektury, którego kierunek wyznacza poszukiwanie powiązań zbioru z literacką tradycją, wskazywanie nawiązań i inspiracji, do czego zresztą *Srebrne i czarne* w sposób oczywisty zdaje się czytelnika zapraszać. Potraktowanie tomiku jako zapisu melancholijnej świadomości pozostawia problem tradycji literackiej niejako na drugim planie, cechy światopoglądu i elementy poetyki wierszy Lechonia porządkuje w obszarze ponadczasowym, który – za Markiem Bieńczykiem – nazwać można **estetyką melancholii**.

Julia Kristeva wśród współczesnych znaczeń słowa „melancholia”, oprócz dwu terminów klinicznych z obszaru tzw. wielkiej i małej psychiatrii, wyróżnia także rozumienie trzecie – „najbardziej rozpowszechnione”:

¹⁰ O problematyce melancholii w literaturze i sztuce traktują dwie książki – W. B a ł u s a: *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków 1996, oraz M. B i e ŋ c z y k a: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 1998. O estetyce melancholii w Marii Antoniego Malczewskiego interesująco pisze M. B i e ŋ c z y k w artykule *Estetyka melancholii*. W: *Trzyście arcydzieł romantycznych*. Red. E. K i ś l a k, M. G u m k o w s k i. Warszawa 1996.

¹¹ M. B i e ŋ c z y k: *Melancholia...*, s. 16 i *passim*.

[...] melancholia to ów smutek, *spleen*, nostalgia, której echa słyszać w sztuce i literaturze, i która – nie przestając być chorobą – przybiera często podniosły kształt piękna.¹²

Punkt wyjścia badaczki jest naturalnie kliniczny, jednak owo trzecie rozumienie melancholii rysuje znak łączności między nastrojem, doświadczeniem psychicznym i estetyką. Źródła kreacji świata przedstawionego w wierszach Lechonia tkwią w indywidualnym przeżywaniu świata i siebie przez ich autora, w pewnym doświadczeniu świadomości, które jest wspólne autorom różnych miejsc i czasów. Być może jest ono warunkowane określonym typem psychicznym czy temperamentalnym, jak chce melancholia klasyczna¹³, być może motywują je powracające nastroje, które – jak wiemy od Heideggera – natchodzą człowieka bez żadnej konkretnej przyczyny, a jednocześnie „otwierają go na całość bytu”¹⁴.

Pisze Wojciech Bałus:

Pojęcie melancholii zrobiło w kulturze europejskiej karierę niebywałą. Znane już Hipokratesowi jako określenie choroby psychicznej i jednego – najgorszego zresztą – z czterech temperamentów, w szkole Arystotelesa związane zostało z psychicznymi predyspozycjami ludzi genialnych. W średniowieczu bliskie zaliczonej w poczet grzechów głównych acedii – i przez to wartościowane negatywnie – w renesansie wydobyte zostało ponownie, przede wszystkim jako skłonność wielkich intelektualistów urodzonych pod znakiem Saturna (*melancholia generosa*). Czasy nowożytne przyniosły eksplozję odmian melancholii i stanów do niej zbliżonych. *Spleen*, *ennui*, *Weltschmerz*, *taedium vitae*, „jaskółczy niepokój”, frasunek, mdłości – to tylko niektóre z licznych *états d'âme*, przedstawianych w sztuce oraz rozpoznanych i opisanych w literaturze pięknej i traktatach naukowych od Charles'a d'Orleans, Petrarki i Albrechta Dürera poczynając, poprzez Roberta Burtona, Salvatora Rosę, Johna Miltona, Sørensa Kierkegaarda, a na Giorgiu de Chirico, Jean-Paul Sartre'em i László Földénym kończąc. Stanów tych nie wartościowano

¹² *Na dnie duszy. Z Julią Krstevą rozmawia Dominique A. Grisoni*. Przeł. J. M. Kłoczowski. „Res Publica Nowa” 1994, nr 6, s. 5.

¹³ Por. np. D. B i r n b a u m, A. O l s s o n: *Czarna żółć. Melancholia klasyczna*. Przeł. J. B a l b i e r z. „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 145–160.

¹⁴ M. H e i d e g g e r: *Bycie i czas*. Przeł. B. B a r a n. Warszawa 1994, s. 190–202. Zob. też: W. B a ł u s: *Mundus melancholicus...*, s. 135–140.

już jednoznacznie negatywnie. Mało tego: od epoki romantyzmu pewien typ melancholii nie będącej chorobą psychiczną postrzegać poczęto jako doświadczenie o charakterze filozoficznym. Z zasady smętna, pojawiała się ona tam, gdzie obraz człowieka i wszelkiego bytu ujmowany był w kategoriach mało optymistycznych.¹⁵

Pesymistyczna wymowa tomiku *Srebrne i czarne* sytuuje go w kręgu dzieł naznaczonych melancholią. W jaki sposób rozstrzyga ona o „podniosłym kształcie piękna” Lechoniowych wierszy? Jaki jest jej udział w kreacji świata przedstawionego w *Srebrnym i czarnym*? W szukaniu odpowiedzi na te pytania swoistym przewodnikiem będzie wiersz *Toast* [PZ, 48].

Nic nie ma prócz tych liści, co na drzewach zmarły,
Nic nie ma prócz tych wichrów, którymi przewiało,
Nic prócz śladów świetności, co się już zatarły.
Nie stanie się nic więcej. Już wszystko się stało.

Jest jeszcze tylko księżyc, który cicho spływa
Na czarną krepę nocy i srebrzy ją dumną
Jako brylant – baldachim, rozpięty nad trumną,
W której ziemia zmęczona na wieki spoczywa.

Kielichy wzniesmy w górę i pijmy na stypie,
Bo żal nasz byłby śmieszny, a skarga daremna.
Niech nas trupio spokojnych pochłonie noc ciemna,
A łopata grabarza milczących zasypie.

Ach! ileż jest spoczynku w tym słowie: tak trzeba!
Jak nam ziemi, tak ziemi trzeba naszych kości.
Szaleńcy, wzrośnięm kiedyś kłosami mądrości,
Powszednim, czarnym chlebem dla zjadaczy chleba.

Marzenie i strata

Toast i analizowane w poprzednim rozdziale *Spotkanie* – w tomie Lechonia bezpośrednio z sobą sąsiadują. Wiersze te łączy niejednoznaczna relacja wzajemnego niepodobieństwa i podobieństwa zara-

¹⁵ Ibidem, s. 11.

zem, rodzaj odwróconego zwierciadła. Na pierwszy rzut oka zdają się one wytyczać antypody znaczeniowe tomu. Różnią się bowiem w sposób istotny.

Spotkanie – to oderwanie się od ziemi, „księżycowa transgresja”, lekkość marzenia; *Toast* – ciężki wiersz o uwięzieniu w ziemskim losie, ludzkim przeznaczeniu jednoznacznie związanym z ziemią („Jak nam ziemi, tak ziemi trzeba naszych kości”) i o mądrości płynącej ze zgody na nieuchronność takiego losu. Tam – „noc samotna spędzona bezsennie”, jednostkowa perspektywa i jednokrotność niespodziewanego, niezwykłego doświadczenia; tutaj – „my” liryczne, wspólnota doświadczeń i mechaniczny rytm powtarzanych czynności: kielichy wznoszone w górę i miarowa praca łopaty grabarza. *Spotkanie* opowiadało o docieraniu do zasłoniętej tajemnicy bytu, *Toast* komunikuje gorzką mądrość świata bez tajemnicy.

Scenerią obu wierszy jest noc srebrno-czarna, bohaterka wielu liryków tego tomu, noc taka sama, a jednak doświadczana odmiennie. „Nieba wyiskrzona kopuła dostojna” w *Spotkaniu* zapowiadała – jak pamiętamy – otwarcie się na transcendencję, w migotaniu gwiazd było przeczucie tajemnicy, znak jej obecności i zapadania w ciemność. W *Toaście* nocne niebo ewokuje przestrzeń zamkniętą jak zatrzaśnięte wieko trumny, dostojne srebro księżyca to jedynie element ornamentyki pogrzebowej. Czerń i srebro nocy w tym wierszu są jednoznacznie barwami żałoby, zapisanymi w naturze znakami śmierci.

Podobieństwa żałoby i melancholii rozpoznał i opisał – jak wiadomo – Zygmunta Freud¹⁶, biorąc pod uwagę całościowy obraz obu stanów i ich przyczynę. Obydwie są reakcjami na stratę, o ile jednak w przypadku żałoby strata przeżywana jest świadomie, w następstwie czego to głęboko bolesne doświadczenie ma swój kres, o tyle w melancholii „nie można wyraźnie rozpoznać, co zostało utracone”¹⁷, i „praca żałoby” nie może się dokonać. Melancholia trwa i prowadzi do zaburzeń tożsamości.

Świat przedstawiony w wierszu *Toast* został naznaczony brakiem – stratą silnie odczuwaną, lecz wymykającą się świadomości ze względu na swój totalny zasięg. Wiersz rozpoczyna ujęta w anaforyczne po-

¹⁶ Por. Z. Freud: *Żałoba i melancholia*. Tłum. B. Kocowska. Cyt. za: K. Pospiszył: *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*. Wrocław 1981, s. 295–308.

¹⁷ Ibidem, s. 297.

wtórzenia negatywna definicja świata („Nic nie ma...”), który – tak ukazany – oscyluje na granicy nieistnienia. Bardziej nie ma go, niż jest. Istnienie świata ujęte zostało w klamrę wielokrotnego zaprzeczenia. Trzykrotnie powtórzone „nic” w mocnej, inicjalnej pozycji wersu przeczy istnieniu. Zasada totalnej negacji zostaje jednak uchylona przyimkiem „prócz”, znów trzykrotnie powtórzonym. To prawie rytm zaklęcia, formuły magicznej, uroku? Rozpoczyna się migotanie nicości i istnienia. Jak powiedziałby antagonistą Lechonia Julian Przyboś: „świat nie-i-jest”. U Lechonia jednak owo ocieranie się o siebie dwóch sfer bytu nie dotyczy perspektywy filozoficznej, lecz wyłącznie słów, językowej żonglerki, gry z odbiorcą. Owa gra w „istnienie – nie istnienie” jest zasłoną dla emocji, retoryczną maską dla poczucia pustki, formą zamiast nazwania nieuświadomionej przecież straty, będącej przyczyną smutku.

Wiersz już w pierwszej strofie ujawniać zaczyna swoją – właściwą grze – przewrotność. Łudzeni szansą ocalenia jakiegoś elementu świata, zachęcani do oczekiwania na dowód jego bycia wbrew generalnej zasadzie (coś może jednak jest?), w istocie wciągnięci zostajemy w grę między sferą nicości i istnienia. Przykłady, które rzekomo przełamują tyranię totalnego niebytu, mają symptomatyczną postać. To „liście, co na drzewach zmarły”, „wichry, którymi przewiało”, i najciekawsze z nich: „ślady świetności, co się już zatarły”. To znaki śmierci. Nie ma w nich życia, jest jedynie ruch przemijania. Wszystkie zdają się niknąć nam w oczach, są przewrotnymi wyjątkami w regule nieistnienia, bo w istocie ich też już nie ma. To zaledwie cienie cienia, zatarte ślady przeszłości, które ulegają wymazywaniu jak głos powtarzany niczym echo.

Anamorfoza

„Cień zamiast trwałej formy, odbicie zamiast kształtu, perspektywa zniekształcona” – zanotował o melancholijnym widzeniu świata w swojej książce o melancholii Marek Bieńczyk¹⁸ i jego spostrzeżenia wiernie przystają do kreacji świata przedstawionego w wierszu Lechonia. Pisze Bieńczyk:

¹⁸ M. Bieńczyk: *Melancholia...*, s. 83.

Rzeczywistość oglądana przez melancholijne oko zdaje się poddana ciągłej anamorfozie (optycznemu zniekształceniu), figurze dodającej do formy, która istnieje, impuls zaprzeczenia – tak mało rzeczywistość ta jest esencjonalna, stabilna; tak bardzo poddana deformacji. Widziana jest na ogół w szczególnej, właśnie zniekształcającej perspektywie, operującej efektami nagłego zbliżenia i oddalenia. Odbierają one formom trwałość, masywność – tak jakby wszystkie miały wpisaną w siebie, destabilizującą je od wewnątrz stratę – i pociągają je w obroty przeobrażeń, nadając ich istnieniu widmowość, doprowadzając je do dwoistości, niewyraźności, wieloznaczności, jak czyni to z głosem echo, najdoskonalsza anamorfoza dźwięku.¹⁹

Kategorię anamorfozy, figury znanej w architekturze i sztuce barokowej, Marek Bieńczyk stosuje z powodzeniem w analizie *Marii* Antoniego Malczewskiego, dostrzegając w niej kluczową figurę tekstu²⁰. Taka właśnie zniekształcona perspektywa, gra zbliżeń i oddaleń, impuls zaprzeczenia dodany do formy, która istnieje, „ślady przeszłości, co się już zatarły” – określają sposób istnienia świata w analizowanej strofie *Lechonia*. Spotykają się w niej bezpośrednie przeczenie: „Nic nie ma”, i anamorfoza, zanikanie tego, co niepewnie zdaje się jeszcze istnieć. Przeczenie komunikuje stan kategoriyczny, jednoznaczność, unieruchomienie świata i znaczeń. Anamorfoza z kolei wprowadza ruch sensów, ich migotanie, swoistą akcję. W rezultacie powtarzany porządek przeczenia ustala regułę („Nic nie ma”), która za chwilę zostaje zawieszona przez sugestię wyjątku, by następnie ruch rozproszenia, zacierania konturów tego, co jeszcze istnieje, powrócił do wyjściowej reguły. Negacja i anamorfoza w istocie przekazują to samo, że „nic nie ma”. Robią to jednak na różne sposoby, zmieniając perspektywę oglądu. Pierwsza jest patrzeniem z daleka, uogólnieniem, esencją, druga w nagłym zbliżeniu chwyta wyjątek („liście, co na drzewach zmarły”), pokazuje ruch („wichry, którymi przewiało”), poświadcza migotanie świata ku nicości, jego znikanie, zacieranie się śladów. Ekspansja nieistnienia zawłaszcza coraz to nowe obszary. Niebyt usuwa ślady istnienia. To już koniec: „Nie stanie się nic więcej. Już wszystko się stało.” Ale iluzoryczne migotanie obecności i nicości trwa dalej. „Jest jeszcze tylko księżyc”, kolejny

¹⁹ Ibidem.

²⁰ I d e m: *Estetyka melancholii...*

przewrotny argument za „byciem”, do którego za moment dołączą ziemia i noc.

Anamorfoza, impuls zaprzeczenia dodany istnieniu, wrażenie echa – to także istotne elementy słynnego zakończenia wiersza *Spotkanie*. Tajemniczy głos jak echo odbija się tam od wody i światła, ulega rozproszeniu. Jego nadawca rozplywa się w świecie²¹. „Nie ma nieba ni ziemi, otchłani ni piekła, / Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma” – to wyliczenie form nieistnienia wyraźnie koresponduje z pierwszą strofą *Toastu*. I tu, i tam negacji przeciwstawia się wyjątek, poddany natychmiast zaprzeczeniu. W tym miejscu wiersze są do siebie bardzo podobne, ale ujawniają się także istotne różnice.

Paradoksalna pointa *Spotkania* jest enigmą, retoryczną zasłoną dla tajemnicy, której przecucie nie zostało usunięte. Początek *Toastu* natomiast zostaje dopowiedziany, gra znaczeń zasłania tu jedynie pustkę, a świat nie ma innego wytłumaczenia niż to, sprowadzone do formuły: „Tak trzeba”.

To, co w *Toaście* jest przedmiotem zgody, w wierszu *Modlitwa* [PZ, 51] z tego samego tomu staje się treścią prośby do Boga. Jest to przewrotna modlitwa, bo w efekcie zamyka się ona w sformułowaniu: „Oswobodź nas od duszy i wybaw od siebie”. Męka ludzkiego istnienia – w kontekście tego wiersza – wynika z niejednorodności człowieczej natury. To, co przemijające, skończone, przeznaczone śmierci – zderzone w niej zostało z ideą nieśmiertelności, wolności, z pierwiastkiem boskim. Ten dar jest źródłem cierpień. Stąd bierze się pragnienie ujednolicenia natury, uwolnienia od bolesnego rozdarcia. Cierpienia duszy uleczyć może jedynie jej odrzucenie. Stoicka zgoda na przemijanie, wyrażona w *Toaście*:

Ach! ileż jest spoczynku w tym słowie: tak trzeba!
Jak nam ziemi, tak ziemi trzeba naszych kości.

– jest akceptacją jednej tylko strony ludzkiej natury. *Modlitwa* dopowiada, że spokój owej zgody jest pozorny, nie leczy ona wiecznej męki rozdarcia. Świadomość ziemskiego przeznaczenia z wiersza *Toast* prowadzi w konsekwencji do modlitwy o dokonanie się tego przeznaczenia: „Porównaj nas zmęczonych z milczącym obszarem” [*Modlitwa*]. Bliski związek człowieka z ziemią nie oznacza identyczności ich natury,

²¹ Ibidem.

stąd owo pragnienie „porównania”, a w istocie – zrównania, uzgodnienia, dopasowania elementów w kole przeznaczenia. Znajomość anamorficznego istnienia znajduje swe dopełnienie w prośbie: „Nastrajaj nas jak **echo** i słuchaj, jak ginie”, a zawarte w niej porównanie zasadę anamorfozy odnosi bezpośrednio do ludzkiego życia. Boski dar – dusza – jest jedynie źródłem cierpień i rozdarcia, których kres przynieść może tylko roztopienie się w świetle, zrównanie natury człowieka z jego naturą, uwolnienie się od boskiego pierwiastka. Anamorfoza przedstawiona w *Toaście* jako sposób postrzegania świata, zasada „melancholijnego oka”, które wychwytuje z rzeczywistości brak i zanikanie, w *Modlitwie* staje się przedmiotem bezbożnego pragnienia, jedynym rozwiązaniem tragicznego rozdarcia, przewrotną tęsknotą za samoograniczeniem, konsekwencją melancholijnego widzenia.

Obydwa wiersze łączy, charakterystyczna dla całego tomu, idea analogii ludzkiego mikrokosmosu z makrokosmosem natury. W obszarze tej analogii mieści się druga strofa *Toastu* i zamknięte w niej konceptualne porównanie okrytej nocą ziemi do ciała złożonego w trumnie. Przekonanie o odpowiedniości między mikro- i makrokosmosem jest częstym elementem melancholijnego doświadczenia. Pisz Marek Bieńczyk w eseistycznym wywodzie:

Melancholik w wizyjnych napadach smutku nosi w sobie całą ziemię – dlatego nazwę go teraz Gargantuą smutku albo wszechświatowym boa dusicielem – ale już zawczasu, na mocy kataklizmu, który już się zdarzył przez to, że ma się zdarzyć, nosi ziemię rozpadłą, świat rozklejony, zastygający, pole ruin, czarną wodę.²²

Oko melancholika

Melancholijne widzenie świata jest naturalnie projekcją ludzkiego wnętrza. To spojrzenie ma charakter całościowy, na niczym się nie zatrzymuje, nie wnika w istotę rzeczy, prześlizgując się jedynie po ich powierzchni²³. Nocny pejzaż w wierszu Lechonia został upro-

²² I d e m: *Melancholia...*, s. 77.

²³ Ibidem, s. 79–81 – o różnicach między spojrzeniem melancholijnym a kontemplacyjnym.

szczony do jedynie koniecznych elementów. Akcenty położono na kolorystykę (srebro i czerń) oraz patos i dostojeństwo, motywujące jednoznaczne skojarzenie z ceremonią pogrzebową. Zbanalizowany poetycko motyw gwiazdzystej nocy, zgodnie z zapowiedzią zawartą w tytule tomu, powraca w nim wielokrotnie. Bywa sygnałem dostojnego piękna: „Pod nieba wyiskrzoną kopułą dostojną” [*Spotkanie*, PZ, 49]; odnotowaniem niezwykłych wrażeń wizualnych: „W milczeniu stoi ogród jak mlekiem oblany” [*Sprzeczką*, PZ, 54]; może zawierać w sobie sugestię bezpieczeństwa, rodem z dziecięcej kołysanki: „Pod kołdrą się gwiazdzistą do snu dzień ułożył” [*Pycha*, PZ, 60], lub bywa znakiem żaloby: „Woalem czarnej nocy, co ziemię nakrywa” [*Modlitwa*, PZ, 51]. Powracający natrętnie motyw mieści się w samym sercu melancholijnej estetyki powtórzenia. Mimo swej powtarzalności, obraz nocy w *Toaście* zatrzymuje uwagę czytelnika. Podobieństwo czysto wizualne nakazuje nam zobaczyć kopułę nocnego nieba jako wieko trumny, a wrażenie potęguje fakt, że oglądamy je od wewnątrz. W oswojonym, banalnym doświadczeniu dostrzegamy nagle rys niesamowitości. Konsekwentna dwupoziomowa budowa porównania, w którym poszczególne elementy pejzażu – ziemia, niebo i księżyc – pełnią jednoznacznie określone funkcje w porządku „pogrzebowym”, nadają mu charakter argumentu na rzecz uniwersalnej zasady świata, powszechności śmierci i przemijania. Jego przejrzystość i prostotę tłumaczy retoryczne oddziaływanie na odbiorcę. Zamiar przekonania go o słuszności założonej tezy zostaje wzmocniony chęcią poruszenia czytelnika. Koncept nieba – pokrywy trumny, odwołując się do powszechnego doświadczenia, umieszcza czytelnika niejako wewnątrz wierszowego świata, zmusza do odczucia jego sugestywności i znaczenia. Przekonaniu i poruszeniu odbiorcy towarzyszy oddziaływanie estetyczne, zatrzymujące jego uwagę na precyzji i niezwykłości porównania zbudowanego z banalnych przecież składników, dowód umiejętności „retorycznych” nadawcy wypowiedzi. A zatem: *docere, movere, delectare*. W przestrzeni skuteczności retorycznej mieści się także konstrukcja „my” lirycznego wiersza, zabieg pozwalający na identyfikację podmiotu i odbiorcy, chwyt sugerujący powszechność zawartych w wierszu odczuć oraz uniwersalność rozpoznanych reguł świata. Podstawą tej identyfikacji jest naturalnie wspólnota ludzkiego przeznaczenia – „Jak nam ziemi, tak ziemi trzeba naszych kości”.

Rozbudowane zatem porównanie z drugiej strofy *Toastu* ma uzasadnienie w retorycznym ukształtowaniu wierszowej wypowiedzi, ale to tylko jedna strona objaśnienia. Znakomicie mieści się ono także w estetyce melancholii: obraz uproszczony, w jakimś sensie zredukowany, powtarzalność, nocna sceneria i ciemna tonacja emocjonalna, patos smutku. Sens wyłożony w porządku argumentacji jest być może tylko pozorem sensu, zasłoną pustki, w istocie sprowadza się przecież do przeświadczenia, że „nic nie ma”. Struktura omawianego porównania ujawnia pewne podobieństwa z alegorią, którą w sensie retorycznym nie jest, gdyż trudno byłoby w jego zakresie wyodrębnić poziom dosłowny i poziom tzw. immutacji²⁴. Jeżeli zatem można do niego odnieść pewną cechę „alegoryczności”, to ze względu na obrazowy, plastyczny charakter (drugą strofę wiersza tak łatwo sobie wyobrazić), obecność personifikacji (zmęczona ziemia spoczywająca w trumnie nocy), a także swoiste zatrzymanie sensu, jego unieruchomienie pomiędzy dwoma poziomami porównania. Na marginesie zauważmy, że formalny wskaźnik porównania w istocie odnosi się do księżyca, który jest „jako brylant”, natomiast pozostałe składniki obrazu podlegają procesowi identyfikacji („czarna krepa nocy”, „trumna, w której ziemia zmęczona na wieki spoczywa”). Poziomy porównania zacierają zatem swe kontury, powstaje jeden obraz. Jednocześnie porównanie to nie znaczy nic poza sobą samym, po części jest ornamentem, po części zasłoną pustki.

Komentując poglądy Waltera Benjamina, Marek Bieńczyk stwierdza:

Alegorie są wygodnymi dla wyobraźni melancholijnej figurami retorycznymi z ich światłocieniem, z ich światem fasady, za którą nic się nie kryje. Melancholia, dla której żadna rzecz nie posiada odrębnego sensu, nie tylko sięga chętnie po alegorie: dla niej wszystko staje się alegorią, wszystko w alegorię się przeistacza. Tak dalece, że wyobraźnia melancholijna jest z samej swej zasady wyobraźnią alegoryczną.²⁵

Bliski związek melancholii z alegorią tłumaczy – zdaniem badacza –

²⁴ Por. J. Ziomek: *Retoryka opisowa*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 240–246.

²⁵ M. Bieńczyk: *Melancholia...*, s. 86.

zależność między melancholijnym doznaniem pustki i depersonalizacji a alegorią jako formą mówienia o tym; między doświadczeniem ograniczenia, uwięzienia w skończoności i w czasie zastygłym, a alegoryczną ekspresją, prowadzącą do spacjalizacji tego doświadczenia czasu.

Cały proces melancholijny jest procesem postępującej alegoryzacji, w wyniku której czas naszego istnienia przemienia się w formy przestrzenne i ujawnia w postaci ruin i szczątków.²⁶

W wierszu Lechonia mamy niewątpliwie do czynienia ze spacjalizacją czasu. Przestrzenne, nieruchome przedstawienie nocy, będące odpowiednikiem emocji „zniecierpliwionych” wokół nieokreślonego poczucia straty czy braku, współbrzmi z zatrzymaniem czasu wyrażonym bezpośrednio: „Nie stanie się nic więcej. Już wszystko się stało”. W świecie przedstawionym wiersza znakami czasu są także „liście, co na drzewach zmarły”, „wichry, którymi przewiało” i – oczywiście – „ślady świetności, co się już zatarły”. W obrębie melancholijnej wyobraźni i one zyskują wymiar alegorii. Zauważmy:

Dla alegorycznej wyobraźni melancholii każda rzecz, nawet ta najmniejsza, najbardziej codzienna, nieistotna, staje się częścią jednego procesu degradacji, jego jeszcze jednym odczytanym śladem; każdy szczegół, konkret ma swoją wagę nie mniejszą niż wielkie wydarzenie; gdy każdy z nich mówi tym samym językiem, każdy jest nową alegorią. Ale dlatego też można powiedzieć, że wyobraźnia ta nie zaniedbuje niczego: obejmuje nieskończoną ilość śladów, nieskończone bogactwo znaczeń. Odbiera im co prawda samoistną, wszelką wartość, nie dostrzega w nich żadnego pojedynczego czy jedyne go sensu (każda rzecz, przypomnę raz jeszcze, może oznaczać inną); poniża je, czyni z zasady wieloznacznymi, niejasnymi. Zarazem jednak je wznosi, gdy wprowadza je w swoją niewyczerpaną narrację. Bo też wyobraźnia melancholiczna, dla której wszystko zamienia się w alegorię, snuje nieprzerwaną opowieść o historii ludzkiej, zapisanej w postaci ruin na twarzy natury, trwa wraz z każdym nowym dostrzeżonym szczegółem w postępującym powtórzeniu opowieści o rozproszeniu, które nigdy się nie scala. W ten sposób alegoria staje się pismem, które w powtórzeniu znajduje zasadę dla tekstu.²⁷

²⁶ Ibidem, s. 87.

²⁷ Ibidem, s. 92–93.

Elementy przedstawionego świata, wyliczone w pierwszej strofie wiersza Lechonia, są w pewnym sensie wymienne, ich sens odrębny zawiera się w znaczeniu wspólnym. Nie komunikują one niczego prócz powszechnej degradacji, rozproszenia, nicości świata. W istocie powtarzają to samo rozpoznanie, a może odczucie rzeczywistości jako fasady śmierci.

Powtórzenie i przewrotność

W konstrukcji świata przedstawionego wiersza uderza wszechobecność nadrzędnej figury powtórzenia. Dostrzec ją można w różnych miejscach i na różnych poziomach jego budowy. Pojawia się ona w sposób oczywisty w otwierającej wiersz anaforze i towarzyszącej jej paralelnej strukturze pierwszych wersów. Tworzy analogie łączące w utworze noc i śmierć, człowieka i ziemię, mikro- i makrokosmos. Ujawnia swą obecność wewnątrz dwupoziomowych struktur porównania i alegorii. Powtórzenie w wierszu przybiera postać zasady odbicia, jak w przypadku wspomnianych – analogii, porównania, alegorii czy też symetrycznej reguły świata, ujętej w formie antymetaboli („Jak nam ziemi, tak ziemi trzeba naszych kości”). Sięga także po zasadę zwielokrotnienia, widoczną w otwartym ruchu anafory i sugestii nigdy nie kończącego się procesu alegoryzacji fragmentów świata. Wszak zwiędłe liście, minione wichry i ślady świetności to początek wyliczenia, które można kontynuować. Repertuar znaków śmierci w świecie jest niewyczerpany, ponieważ ma swe źródło w totalności melancholijnego spojrzenia. W wierszu zwielokrotnieniu ulega także „ja” mówiące, zastąpione konstrukcją lirycznego „my”. Figura powtórzenia zdominowała wierszowy świat przedstawiony, naśladując czasem mechanizm lustra, a czasem mechanizm echa.

W tak skonstruowanym świecie człowiekowi pozostaje jedynie zgodzić się na jego absolutny i nieuchronny porządek, „bo żal nasz byłby śmieszny, a skarga daremna”. Sugerowana w utworze mądrość sprowadza się do słów „tak trzeba!” Ale powtarzalny rytm wierszowego świata rozbija delikatny, aczkolwiek wyraźny rys przewrotności, który jednoznacznie rozpoznanej zasadzie przeciwstawia element

dwuznacznej gry. Jest to widoczne już w pierwszej strofie *Toastu*, w spotkaniu anaforycznego powtórzenia i przewrotnej anamorfozy. Z wielokrotniony podmiot wypowiedzi nie zdołał, mimo oczywistej wspólnoty uniwersalnego losu, w pełni utożsamić się z odbiorcą, bo to nadawca ustala reguły wypowiedzi i wciąga czytelnika w dwuznaczną grę. Odzwierciedleniem rozpoznanej mądrości i zgody na los ma być, czarnym humorem podszyta, zabawa: „Kielichy wzniesmy w górę i pijmy na stypie”. W efekcie tytułowy toast zostaje wzniesiony nie za życie, lecz za śmierć, a powaga świadomości nieuniknionego końca ulega zdystansowaniu przez postawę błazeńską, czarną zabawę, grę. Przypominają się *Wycinanki z czarnego papieru*:

Jeszcze raz spełnijmy kielichy, drodzy bracia pijatyki, a tym kielichem pozdrawiam i ciebie, odwieczna macierzy wszystkiego, milcząca nocy. Z ciebie rodzi się wszystko, do ciebie wszystko wraca. Okaż więc znów miłosierdzie światu, roztwórz się na nowo, aby ogarnąć wszystko i ukryć nas wszystkich w twoim macierzystym łonie! Pozdrawiam ciebie, ciemna nocy! Pozdrawiam ciebie, ty zwycięska, i w tym jest moje pocieszenie, gdyż ty skracasz wszystko, dzień i czas, i życie, i natręctwo pamięci w wiecznym zapomnieniu!²⁸

Przypomnienie też realizuje się w porządku powtórzeń. W Lechoniowym: „Niech nas trupio spokojnych pochłonie noc ciemna” – mniej jest jednak pociechy, a więcej spokoju płynącego z rezygnacji i pogodzenia się z koniecznością. Jego przewrotność w pewnym stopniu rozbraja świat uwięziony w nieuchronnej formule: „Nie stanie się nic więcej. Już wszystko się stało”, lecz i ona ma ciemny charakter i nie niesie z sobą oczyszczającego śmiechu. W wielowiekowej tradycji melancholia ma dwa oblicza, w jakimś sensie korespondujące z wyobrażeniem Demokryta, który „z wszystkiego się śmiejący, w koniec wszystkiego zapatrzony”²⁹. W wierszu Lechonia owa „podwójność twarzy” przybiera – z jednej strony – formę smutku, którego patos i piękno są zarazem wstępem do swoistego zadowolenia, oraz – z drugiej strony – błazeńską przewrotność.

²⁸ S. K i e r k e g a a r d: *Albo – albo*. T. 1. Przeł. J. I w a s z k i e w i c z. Warszawa 1981, s. 190.

²⁹ Por. rozważania W. B a ł u s a dotyczące *Medytującego Demokryta* Salvatora Rosy i przywołanych w tym kontekście *Listów Hipokratesa* (I d e m: *Mundus melancholicus...*, s. 29–34).

W zamykającej *Toast* aluzji literackiej do wiersza Juliusza Słowackiego *Testament mój* wystąpią obok siebie i powtórzenie, i przeciwrotność. Powtórzenie zawarte w samym fakcie przywołania cudzych słów, przewrotność zaś w odwróceniu ich sensu. Zakreślony przez wieszczą kierunek przemiany „zjadaczy chleba w aniołów”, w *Toaście* przyjmie odwrotny przebieg:

Szaleńcy, wzrośniesz kiedyś kłosa mi mądrości,
Powszednim, czarnym chlebem dla zjadaczy chleba.

I tutaj mowa o metamorfozie, ale jej punktem dojścia są – inaczej niż w utworze Słowackiego – „zjadacze chleba”. Mądrość projektowana w wierszu ma ciężki, ziemski charakter, wynika z pogodzenia się z sytuacją, ze zgody na to, co konieczne i nieuchronne. Takiej mądrości perspektywa anielska jest niedostępna. Błazeńska przewrotność wpisze w ostateczne ustalenia, dotyczące porządku świata i reakcji na niego, element ironicznego dystansu. Melancholia jest stanem zmęczonym, niepełną rozpaczą i niepełną radością³⁰. Widzenie świata, będące jej udziałem, zastyga w nierozstrzygalności³¹.

Uwięzienie w smutku

Lektura *Toastu* jako zapisu melancholijnego doświadczenia i świadectwa założeń estetycznych konsekwentnie z melancholią związanych, otwiera – jak sądzę – perspektywę odczytania *Srebrnego i czarnego* w tym właśnie kontekście, mamy przecież do czynienia ze „zbiorkiem o wielkiej jednolitości tak tematycznej, jak stylistycznej”³².

³⁰ Zob. na ten temat rozważania J. T i s c h n e r a: *Chochół sarmackiej melancholii*. W: I d e m: *Świat ludzkiej nadziei*. Kraków 1992, s. 19.

³¹ Píše Wojciech B a ł u s: „[...] melancholia świata to nic innego jak przeświadczenie o niejasności, nieczytelności, zakryciu bądź braku fundamentu, na którym wznosi się nasza rzeczywistość. Przeświadczenie to objawia się pod postacią nierozstrzygalności, gdyż tylko wówczas odpowiada ono melancholicznemu stanowi ludzkiego ducha z charakteryzującymi go: stagnacją i dyfuzją poznawczą oraz biorącymi się stąd (bądź warunkującymi ją) smutkiem, rozmarzeniem, nudą aż do mdłości, a czasem lękiem i przerażeniem.” (I d e m: *Mundus melancholicus...*, s. 135).

³² W. W e i n t r a u b: *Karmazynowe i czarne...*, s. 73.

W wierszach tomu niejednokrotnie odnajdziemy echa motywów i ujęć dostrzeżonych w *Toaście*, dowód nieustającego ruchu powtórzeń. Powracający nastrój, tak charakterystyczny dla srebrno-czarnych liryków, w wierszu *Zazdrość* [PZ, 63] wypowiedziany zostanie w sposób prosty i łatwo czytelny:

Jest mi dzisiaj źle bardzo, jest mi bardzo smutno,
Myśli mam zwiędłe, chore, jak kwiaty na grobie,
Za oknem wisi niebo niby szare płótno.

Bezpośrednia ekspresja nastroju pociąga za sobą charakterystyczną, wielokroć powtarzaną, analogię świata myśli i rzeczywistości zewnętrznej. Dwa porównania o odwrotnym kierunku („myśli... jak...” i „niebo niby...”) otwierają przestrzeń dwustronnej analogii, w której obrębie ludzkie wnętrze przegląda się w obrazie rzeczywistości, a widzenie świata staje się kreacją wewnętrznego pejzażu duszy. Podmiot wiersza trwa uwięziony w nastroju i jednocześnie zatrzymany pomiędzy dwoma odbijającymi się w sobie nawzajem światami. Lektura siebie prowadzi przez znaki zewnętrznego świata, czytanie świata to odnajdywanie w nim własnych myśli i nastrojów. Tu i tam dostrzec można to samo. Ruch interpretacji zatrzymuje się na powierzchni porównań, w istocie budują one fasadę tego, co już wiemy, że „Jest mi dzisiaj źle bardzo, jest mi bardzo smutno”...

„Zwiędłe kwiaty” i – znane nam z *Toastu* – „liście, co na drzewach zmarły”, powracają w tomie z natrętną konsekwencją. Wykrzyknienie: „Tylko zeschłe liście, tylko zwiędłe kwiaty!” [*** inc. *W złotych strzępach liści...*, PZ, 58] zdaje się wskazywać na ich istotność nie tylko jako wpisanych w naturę znaków śmierci, ale przede wszystkim podkreśla, charakterystyczne dla melancholii, ograniczenie doświadczenia i widzenia świata do ciągle tych samych rekwizytów, uwięzienie w nastroju, zamknięcie w świecie melancholijnego smutku.

Starożytna medycyna grecka – jak wiadomo – uznawała istnienie czterech temperamentów ludzkich, które wyodrębniła na podstawie dominacji jednego z czterech płynów, występujących w ciele człowieka.

Ta determinacja charakterologiczna uwarunkowana była również kosmologicznie. Człowiek w myśli starożytnej był wpisany w makrokosmos, którego sam – jako mikrokosmos – był odbiciem. Dlatego budującym świat fizyczny czterem elementom, wyrażającym porzą-

dek przyrody czterem porom roku i czterem etapom ludzkiego życia towarzyszyć musiały cztery temperamenty, wzbudzane przez cztery jednakowego rodzaju substancje.³³

W systemie odniesień kosmicznych melancholii przypisano ziemię, jesień i dojrzałość. Jesień, sceneria „zwiędłych liści” i umierania natury, stanowi nader częsty motyw Lechoniowych wierszy, i to nie tylko tych z tomu *Srebrne i czarne*. O związkach z ziemią wspominałam, analizując utwór *Toast*. Tam wzajemna relacja i wzajemne przeznaczenie nosiły rys nieuchronnej konieczności. Charakter związków człowieka z ziemią przybiera w tomie formę ambiwalentną. Bywa, że są one waloryzowane pozytywnie:

Wsluchajmy się w tę ziemię; jest chyba szczęśliwa.
[*Sprzeczką*, PZ, 54]

Bywa, że charakteryzuje je gest odrzucenia:

Za żadne skarby nieba nie oddam mej świętej
Pogardy dla wszystkiego, co wzrosło z tej ziemi.
[*Śmierć*, PZ, 50]

Ziemskie przeznaczenie człowieka, wyrażone w *Toaście* ze stoickim spokojem, powróci w wierszu *Pycha* [PZ, 60], lecz spokój zastąpi tu barokowa ostentacja:

Zła ziemia będzie żarła moje białe kości.

Czy do motywów jesieni i ziemi, dość oczywistych w Lechoniowym tomie, dołączy także sugestia dojrzałości, by dopełnić triadę kosmicznych odniesień *Srebrnego i czarnego*? Otóż dojrzałość melancholii sama w sobie jest dość problematyczna. Szukając jej objaśnienia, sięgnijmy do tekstu Kierkegaarda:

Czym więc jest melancholia. Jest to histeria ducha. W życiu ludzkim zdarza się taka chwila, w której bezpośredniość dojrzewa, kiedy duch wymaga przyobleczenia się w wyższą postać, aby samego siebie móc ująć jako ducha. Bezpośredniość ducha wiąże człowieka z całym życiem doczesnym, a teraz duch chce się z tego stanu rozpro-

³³ W. B a ł u s: *Mundus melancholicus...*, s. 35. Por. także tabelę na s. 36 tej pracy oraz artykuł D. B i r n b a u m a i D. O l s s o n a: *Czarna żółć...*, s. 145–148.

szenia wydostać, aby wyjaśnić samego siebie; osobowość dąży do osiągnięcia samoświadomości swego wiecznego znaczenia. Jeżeli tego nie osiągnie, dochodzi do zastoju, duch zostaje przytłumiony i wówczas daje o sobie znać melancholia.³⁴

Wprawdzie „ludzie, którym melancholia jest zupełnie obca, to tacy, których dusza nie ma nawet pojęcia o metamorfozie”³⁵, jednak jej objawy świadczą o tym, że człowiek nie dojrzał jeszcze do duchowej przemiany. Józef Tischner pisze, że „melancholia jest rozpaczą, która nie zdążyła dojrzeć”, oglądana natomiast z drugiej strony „jest stanem niedojrzałej radości”³⁶. Dojrzałość melancholii jest stanem dziwnie napiętnowanym niedojrzałością.

W tomie Lechonia zarysuje się już – tak charakterystyczny dla późniejszych wierszy poety – nostalgiczny stosunek do przeszłości:

[...] I poczułem nagle,
Ze już nigdy nie będzie, jak zeszłego lata.
[*** inc. *Na niebo wypływają...*, PZ, 56]

Towarzyszy mu wielokrotnie powtarzana sugestia dotycząca zamkniętego, skończonego czasu:

I jedno wiemy tylko. I nic się nie zmienia.
[*** inc. *Pytasz, co w moim życiu...*, PZ, 47]
Nie stanie się nic więcej. Już wszystko się stało.
[*Toast*, PZ, 48]
Nic mi nie pomoże na tęsknotę moją,
Już mnie żadne szczęście od niej nie oduczy.
[*** inc. *W złotych strzępach...*, PZ, 58]

Perspektywę dojrzałości w tomie *Srebrne i czarne* wyznacza świadomość przebywania niejako po drugiej stronie czasu, bez młodzieńczego buntu, chęci działania, bez pragnień i marzeń, z nostalgicznym wzrokiem zwróconym ku czasom minionym. Bohatera melancholijnego doświadczenia dopadły nieumotywowane i trudne do wytłumaczenia – rezygnacja, bierność i znieruchomienie bliskie śmierci, stąd tak wiele

³⁴ S. K i e r k e g a a r d: *Albo – albo*. T. 2. Przeł. K. T o e p l i t z. Warszawa 1981, s. 253.

³⁵ Ibidem, s. 255.

³⁶ J. T i s c h n e r: *Chochol sarmackiej melancholii...*, s. 19.

jej przeczuć odnaleźć można w tomie. Życie jawi się mu jako jałowy ruch powtórzeń. „Kielichy wznoszone na stypie” z *Toastu* mają swe uzupełnienie w wierszu *** inc. *Co noc, gdy już nas nuda...* [PZ, 57]:

Co noc, gdy już nas nuda bezbrzeżna ogarnia,
Gdy czczość jałową w myśli, w sercu pustkę mamy,
Wypłuwa nas na miasto knajpa lub kawiarnia
I błądzimy bez celu po zamknięciu bramy.

Bliskie melancholii doświadczenie nudy zabarwia terazniejszość i nawet to, co w niej ważne, rychłą i niechybną perspektywą znużenia:

Lecz wierzę, że jak wszystko i miłość się znuży [...]
[*** inc. *O! Jak strasznie...*, PZ, 55]

Nudzie towarzyszy powracający motyw „błądzenia bez celu”:

Mówisz, że gniew mam w oczach. Bo po nocy błędę
I darmo wzrok mój światła w ciemnościach wygląda.
[*Gniew*, PZ, 65]

I nie wie nikt, gdzie zajdzie, gdy po ziemi błądzi.
[*Lenistwo*, PZ, 66]

Uwięziony w rytmie powtórzeń i jałowej nudy, zabłąkany w czasie i przestrzeni, człowiek nosi w sobie niejasne pragnienie zmiany:

I myśl: zabłądzić w końcu przed drzwiami jakieś inne,
Co prowadzą do „Lepiej” lub choćby „Inaczej”.
[*** inc. *Co noc, gdy już nas nuda...*, PZ, 57]

Odpowiedź na tę tęsknotę przynosi wiersz następny w porządku tomu:

Może być, jak było, może nie być lepiej.
[*** inc. *W złotych strzępach liści...*, PZ, 58]

Okazuje się zatem, że żadna zmiana rzeczywiście nie jest możliwa, a powodem takiego stanu rzeczy jest człowiek, który zastyga w rezygnacji, godzi się na regres i uwięzienie w powtórzeniu. Gdy nie dokonuje się metamorfoza – przypomnijmy – „dochodzi do zastoju, duch zostaje przytłumiony i wówczas daje o sobie znać melancholia”³⁷. „Jednakże – snuje dalej swe rozważania duński filozof – melancholia

³⁷ S. Kierkegaard: *Albo – albo*. T. 2..., s. 253.

jest grzechem, właściwie grzechem *instar omnium*, albowiem jest grzechem nie chcieć z całej duszy swojej, nie pragnąć – to jest matką wszystkich grzechów”³⁸. Nie powinno zatem nikogo dziwić, że w tomie po stwierdzeniu: „Może być, jak było, może nie być lepiej” – następuje słynny cykl *Siedmiu grzechów głównych*.

W świecie melancholijnego doświadczenia cel i sens życia rozplývają się w jałowej nudzie, rozproszeniu ulega wszelka istotność, tożsamość człowieka topi się w żalosnym podobieństwie do innych:

Nalewam wciąż kieliszek, choć nie lubię wina,
Ale będę pił dzisiaj, aby mnie widzieli.
[.....]
Nie jestem gorszy od nich. Jestem zwykły człowiek.
[*Obżarstwo i pijaństwo*, PZ, 64]

Wprawdzie w zakończeniu wiersza pojawi się na moment błysk zagubionej świadomości:

Lecz nagle myśl jak piorun: „Skąd tu ja we fraku?”

– a w liryku zatytułowanym *Śmierć* [PZ, 50] dochodzi do głosu akcent młodzięnczego buntu:

O! nie dożyć tych zmarszczek, które bruzdzą czoło,
I tej zgody na wszystko, co nam w serce wrasta:
Odejść raczej stąd całkiem, niż wyszedłszy z miasta,
Martwym jeszcze się cieniem włóczyć po nim w koło.

– jednak są to akordy odosobnione. Udziałem podmiotu-bohatera tomu staje się los zapisany i odrzucony w ostatnim wersie przytoczonego cytatu, błądzenie w labiryncie zatrzymanego czasu bez przyszłości i perspektywy wyjścia.

Umykający sens tytułu

Świat przedstawiony tomu, pełen znaków śmierci i mroków nocy, jawi się nam jako niepoznawalny i niedostępny, a zarazem dostojny

³⁸ Ibidem, s. 254.

w swym enigmatycznym patosie. Jego charakterystyczną cechą ujmuje tytuł poetyckiej książki – *Srebrne i czarne*. Homonimia formy gramatycznej i ukryty w niej być może poliptoton sprawiają, że nie tylko nieznany pozostaje przedmiot przedstawiony w tytułowym sformułowaniu, ale także nie potrafimy niczego powiedzieć o jego gramatycznych właściwościach liczby i rodzaju. Przedmiot niknie pomiędzy epitetami. Czyżby i w tym przypadku zaznaczył swą obecność ruch anamorfozy, dodany istnieniu „impuls zaprzeczenia”? Tytuł tomu wskazuje na nieokreśloność i – w efekcie – zagubienie desygnatu. Z jego istnienia pozostały jedynie „ślady”, niejasne jakości symbolicznie zawarte w pochwyconych barwach³⁹. Nieuchwytność występująca w tytule książki poetyckiej współbrzmi z trudnym do uchwycenia sensem melancholii, której początek stanowi umykająca świadomości strata, a doświadczenie zastyga w obcowaniu z nierozstrzygalną rzeczywistością. *Srebrne i czarne* to być może tylko przymiotnikowa fasada zakrywająca nicłość, nie istniejący desygnat i umykający w błędzeniu po świecie sens.

³⁹ Na temat symboliki kolorów *Srebrnego i czarnego* zob. artykuł D. P o d l a wskiej i G. W i l c z y Ń s k i e j: *Stylistyczna funkcja barw w „Karmazynowym poemacie”* oraz w „*Srebrnym i czarnym*” Jana Lechonia. „*Ślupskie Prace Humanistyczne*” 1994, nr 12a.

Rozdział VI

Melancholia i retoryka

Homo melancholicus

Dzień Lechonia mijał wśród rozgwaru, żartów, plotek, rozmów o wszystkim i niczym, kaskad jego śmiechu i oszalamiających rac dowcipu. W nocy po opustoszałych ulicach sunął błędzący bez celu cień. Suchy profil zaostrzał się bardziej niż zwykle, wąskie usta zaczynały się jeszcze mocniej – z głową wysoko zadartą, tonął w gwiazdach. Tak było w Warszawie, i potem w Paryżu, tak musiało być w Nowym Jorku. Baudelaire'owski albatros o skrzydłach za ciężkich, by chodzić po ziemi – modlił się wierszami o cudy. Dla siebie i świata.

– wspomina Jana Lechonia Juliusz Sakowski¹.

W ostatnich latach chodził w czarnym kapeluszu i czarnym palcie z białym szalem, żalobny, uroczysty i jak ptak posępny, upozowany zresztą nie tylko strojem, ale sercem na romantycznego poetę, którym był w najbardziej żywym i z współczesnością związanym znaczeniu. Pod maską swych chichotów chował smutek i mękę swoich porachunków z przeznaczeniem.

– pisze Aleksander Janta².

Wizerunek Jana Lechonia utrwalony we wspomnieniach przyjaciół rzadko bywa obrazem człowieka z krwi i kości. Zapamiętany poeta sprawia wrażenie literackiego bohatera, który sprawniej porusza się

¹ J. S a k o w s k i: *Żalobny pas lity*. W: *Pamięci Jana Lechonia*. Londyn 1958, s. 6.

² A. J a n t a: „*O dwa palce od serca czulem sępa szpony...*” *Przyczynek do nowojorskich dziejów życia i śmierci Jana Lechonia*. W: *Pamięci Jana Lechonia...*, s. 16.

w świecie wyobraźni i literatury, niż stąpa po twardym gruncie: „Baude-
laire’owski albatros o skrzydłach za ciężkich, by chodzić po ziemi”.
Uderza teatralizacja postaci, która niezmiennie pojawia się na nocnej
stronie świata, w romantycznym kostiumie i ostentacyjnie patetycznej
pozie. W przedstawieniach poety dominuje kreacja, która tylko w nie-
wielkiej części wiąże się z poetyką wspomnienia, odświętnością za-
wartego w nim wizerunku postaci i wpisaną w gatunek formą prze-
pustki do literackiej legendy³. W stopniu nieporównanie wyższym
owa kreacja i teatralizacja są właściwością samego poety. „On tyle
w życiu nateatralizował! Od pseudonimu literackiego poczynając:
Lechoń...” – zauważa Tadeusz Nowakowski⁴. Sytuację tę interesująco
i przenikliwie charakteryzuje Wojciech Wyskiel:

Dzieło, biografia i legenda Lechonia dają się odczytać w kontekście
zainscenizowanego przez niego romantycznego widowiska. Mo-
żemy zastanawiać się nad jego niezwykłością, przyczynami jego
sukcesu i nagłej klęski. Ale dzieło, biografia i legenda zaświadcza-
ją też dramat człowieka usiłującego zbudować formę swej egzystencji
wedle wybranego wzorca. Dramat jednostki pragnącej tak kształ-
tować swe relacje z innymi, aby z międzyludzkiego wyłoniła się
postać, z którą mogłaby się bez reszty utożsamić. Dramat pisarza
sięgającego po „rząd dusz”, ale też rozpaczliwie szukającego u czy-
telników potwierdzenia swej, zawsze niepewnej tożsamości. Dzieło,
biografia i legenda zaświadcza-
ją jego miłość do formy trwałej i wy-
rażnej – i niemożliwość zbudowania takiej formy.⁵

Nieustanna autokreacja w życiu i twórczości kryje w sobie w istocie
dramat człowieka zmagającego się z formą własnego dzieła i egzy-
stencji. Teatralizacja i wszechobecna poza budują fasadę zagrożonej
destrukcją osobowości, są szukaniem punktów oparcia, rozpaczliwym
chwytem się pozornych w gruncie rzeczy fundamentów, pragnie-
niem trwałości i wyrazistości.

³ O legendzie literackiej Jana Lechonia pisze Z. M a r c i n ó w: „*Poeta ludzki i boski*”. O składnikach legendy Jana Lechonia. Rekonesans. W: Skamander. T. 7: *Szkice o twórczości Jana Lechonia*. Red. I. O p a c k i. Katowice 1991, s. 97–111, a także W. W y s k i e l: *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie*. Kraków [1993], s. 109–118. Por. nadto: J. P y s z n y: *Śmierć Jana Lechonia w prasie roku 1956*. „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 3.

⁴ T. N o w a k o w s k i: *Ryba na piasku*. W: *Pamięci Jana Lechonia...*, s. 38.

⁵ W. W y s k i e l: *Kręgi wygnania...*, s. 108.

Pisze Wojciech Bałus:

Typus melancholicus to istota potrzebująca poczucia pewności. Jej świat musi być uporządkowany, niezmienny, stały. Nawet drobne zachwianie owej totalności przynieść może katastrofalne skutki – wywołać chorobę. Pozornie niezauważalna zmiana otoczenia owocuje destrukcją ludzkiego ja, prowadzi do depresji, lęku i załamania. I to jest właśnie owa, odbierana jako pozbawiona przyczyny, melancholiczna utrata.⁶

Melancholia niesie z sobą zagrożenie dla doświadczającego jej podmiotu, grozi destrukcją osobowości, pod znakiem zapytania stawia tożsamość człowieka. „W przypadku żałoby ubogi i pusty staje się świat, w przypadku melancholii – samo Ja” – podkreślał w swoim fundamentalnym rozróżnieniu Zygmunta Freuda⁷. Kostium, pozy, autokreacja stać się mogą wówczas zasłoną głęboko uwewnętrznionej straty, maska pomaga ukryć panoszącą się we wnętrzu pustkę, staje się odpowiedzią na tęsknotę do formy trwałej i wyraźnej.

Lechonia zapamiętano jako człowieka o dwóch twarzach. Za dnia towarzyszył mu śmiech, noc była domeną przejmującego smutku. W tubalnych wybuchach śmiechu odgadywano maskę lęku i przerażenia. Józef Wittlin w pięknym eseju wypunktował dwie istotne właściwości wizerunku zmarłego przyjaciela: „śmierć i śmiech”. Wspominając słynny Lechoniowy śmiech, pisał:

Rozbrzmiewał na wszystkich smutnych i nie tak bardzo smutnych postojach naszego wygnania i nieraz nam to wygnanie umiłał. Ale też coraz częściej śmiech Lechonia bywał zaprzeczeniem jego smutnej twarzy i oczu pełnych przerażenia. Niekiedy czuło się, że jakaś niewidzialna siła go gnębi, bo nagle Lechoń przestawał się śmiać, posępniał, boleśnie zaciął usta i był już o tysiące mil oddalony od człowieka, przy którym stał. Jakis wewnętrzny żandarm przywoływał go do śmiertelnej powagi.⁸

O związkach smutku i śmiechu częstokroć pisze w swoich pracach Søren Kierkegaard:

⁶ W. Bałus: *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*. Kraków 1996, s. 140.

⁷ Z. Freud: *Żałoba i melancholia*. Przeł. B. Kocowska. Cyt. za: K. Pospiszyl: *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*. Wrocław 1991, s. 297.

⁸ J. Wittlin: *Śmierć i śmiech*. W: *Pamięci Jana Lechonia...*, s. 66.

Nigdy nie odczuwałem radości; a jednak zawsze tak wyglądałem, jak gdyby radość była w mym orszaku, jak gdyby lekkie duchy radości tańczyły wokół mnie, niewidzialne dla innych, ale nie dla mnie, którego oko błyskało weselem.⁹

Wygląda na to, że śmiech ma swe stałe miejsce w doświadczeniu melancholii. Utrwalony w tradycji wizerunek Demokryta, który „z wszystkiego się śmiejący, w koniec wszystkiego zapatrzonej” – dobitnym jest tego przykładem. Píše Marek Bieńczyk:

Melancholia inscenizuje często spektakl, w którym potrzebne są dary aktorskie i dzięki któremu zadumany myśliciel potrafi wznieść się ponad świat i odgrodzić się, przybierając różne maski ironii i humoru od swojego smętku.¹⁰

Spektakl Jana Lechonia trwał za dnia, wymagał przecież widzów, był elementem wspólnego świata. Przeciwwagą dla wspólnoty dnia jest samotność nocy. Czytamy w klasycznej pracy Antoniego Kępińskiego:

Jasność dnia jest jasnością określonego porządku, porządku wspólnego wszystkim ludziom, słońce bowiem wszystkim świeci. *Koinos kosmos* („wspólny świat”) powstać mógł jedynie w słonecznym świetle dnia. Bo w nocy odsłania się to, co w człowieku najbardziej intymne i własne – jego pożądania, lęki, ekstazy, nienawiści itd. Noc jest samotna, dzień jest kolektywny.¹¹

Zawieszony między towarzyskim śmiechem i przejmującym smutkiem samotności, tkwił Lechoń rozdarty między dniem a nocą. Są powody, by sądzić, że nocą jego spektakl także się nie kończył. Finałowy „skok-inscenizacja”¹² jest aktem skrajnej samotności, a mimo to mieści się również w przestrzeni okrutnego spektaklu. Jego patos i tragiczna ostentacja niewiele pozostawiają miejsca autentyczności.

⁹ S. Kierkegaard: *Albo – albo*. T. 1. Przeł. J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1981, s. 43.

¹⁰ M. Bieńczyk: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 1998, s. 72.

¹¹ A. Kępiński: *Melancholia*. Warszawa 1985, s. 101–102.

¹² M.in. na temat teatralizacji finałowego „skoku” Lechonia pisze A. Nawarecki: *Skok-inscenizacja. O wierszach ostatnich Jana Lechonia*. W: I d e m: *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*. Katowice 1993, s. 137–139.

W efekcie i śmiech, i rozpacz przybierają formę maski nakładanej na nieznaną twarz poety. Twarz melancholii? Przerażającą twarz pustki? Śmierć Lechonia najbliższych mu ludzi postawiła wobec „gnębiącej zagadki”¹³.

„Z moich wierszy nikt nic o moim życiu nie wyczyta” – mawiał Lechoń¹⁴. Niewiele tłumaczy także *Dziennik* poety, który jest niewątpliwie przede wszystkim zapisem autokreacji. To, co wiemy o Lechoni, zawiera się między jego twórczością a anegdotą. I jedno, i drugie tyleż pokazuje, ile zakrywa. W anegdocie pozostał wizerunek autora *Arii z kurantem* jako duszy towarzystwa, wulkanu humoru z ukrytym w jego wnętrzu cierpieniem. Wspomina go Zdzisław Czermański:

Technikę opowiadania i żartowania doprowadził do takiego majsterstwa, że będąc w najgorszym nawet stanie ducha, mógł ubawić swym monologiem, a także swój niepokój wewnętrzny zagadać. Jeżeli ktoś w takich razach zrobił uwagę: „Mówisz, że czujesz się źle, a bawisz się znakomicie”, odpowiadał: „Może, ale prywatnie jestem bardzo nieszczęśliwy”.¹⁵

W anegdocie także smutek stawał się elementem spektaklu. Łączył nocną i dzienną twarz poety. W innym miejscu wspomnienia Czermańskiego czytamy:

Lubił poddawać się smutkowi – temu smutkowi, który, jak mówił, łączy go z życiem. Robił z wydarzeń w rodzinach obcych coś z własnego dramatu i przyłączywszy się do nich, chętnie tym nurtem żalu płynął.¹⁶

Pisze Kierkegaard:

Kochamy tylko smutek, szukamy tylko troski i wszędzie staramy się odnaleźć jej ślady, idziemy tymi śladami nieustraszenie, niedostępnie, dopóki troska się nam nie objawi.¹⁷

¹³ J. Wittlin: *Śmierć i śmiech...*, s. 64.

¹⁴ W. Weintraub: *Czerwone i czarne. W: Pamięci Jana Lechonia...*, s. 75. Por. także Lechoniowy wiersz *Biografia* [PZ, 228]: „Więc czemu nie powiedział – niech będzie ukryte, / Mych listów i pamiątek niech płonie stos cały!”

¹⁵ Z. Czermański: *O Leszku. W: Pamięci Jana Lechonia...*, s. 44.

¹⁶ Ibidem, s. 53.

¹⁷ S. Kierkegaard: *Albo – albo. T. 1...*, s. 197.

Elementem melancholijnego doświadczenia jest zatem nie tylko śmiech, będący „dzienną” maską melancholii, ale także dwuznaczna *volutas dolendi*, gorzko-słodkie rozmarzenie¹⁸. Skłonność do popadania w takie rozmarzenie zbliża Lechonia do „zakonu melancholików”. Jego smutek przybiera różne formy i liczne odcienie. Bywa elementem pozy, łącznikiem z zewnętrznym światem, bywa przejmującym doznaniem samotności. „Smutny, aż po bebechy smutny” – zapamięta go brat poety Zygmunt Serafinowicz¹⁹. *Homo melancholicus*?

Polska i melancholia

O wierszach z emigracyjnych tomów Jana Lechonia pisał Kazimierz Wierzyński:

Można wyczuć w nich to, co było kiedyś patosem *Karmazynowego poematu*, tyle że patos ten przeszedł przez czyściec płonący w *Srebrnym i czarnym* i po tej próbie stęzał i nabrał ukrytej vibracji. Po pierwszym romantycznym zbiorze pozostała w tych wierszach niewygasła żarliwość, po drugim klasycznym – niezmacony spokój. Poetyka Lechonia wyrażała się najlepiej w tej umiarkowanej proporcji. Istota jego poezji utrwaliła się od razu w dwu formach, w *Karmazynowym poemacie* i w *Srebrnym i czarnym*, i taka pozostała do końca. Lechoń był konserwatystą i do swego warsztatu wprowadził zmian niewiele. Właściwie nie ma on historii rozwoju, ma historię doskonalenia.²⁰

Opinia Wierzyńskiego, niewątpliwie kontrowersyjna w zakresie wartościowania literackiego, wskazuje na właściwość niezwykle istotną. Emigracyjna poezja Lechonia stanowi wyraźną kontynuację poetyki zaproponowanej przez poetę w dwudziestoleciu międzywojennym. W ocenie Jerzego Kwiatkowskiego kontynuacja ta nie oznacza „doskonalenia się”, lecz – przeciwnie – obniżenie ambicji:

¹⁸ Píše na ten temat m.in. W. Bałus: *Mundus melancholicus...*, s. 140–141.

¹⁹ Cyt. za: J. A. Kosiniński: *Album rodzinne Jana Lechonia*. Warszawa 1993, s. 162.

²⁰ K. Wierzyński: *O poezji Lechonia*. W: *Pamięci Jana Lechonia...*, s. 58.

W Lechoniu emigracyjnym naprawdę nic się nie zmienia. Z martwych wstaje tylko Lechoń *Karmazynowego poematu* – trochę w wydaniu dla młodzieży. *Lutnia po Bekwarku* (1942), *Aria z kurantem* (1945), *Marmur i róża* (1953) – są to wszystko wiersze do przewidzenia, wniosek logicznie wyprowadzony z przesłanki oznaczającej poezję młodości Lechonia i z przesłanki oznaczającej zmiany historyczne.

Znów więc są to wiersze pisane przez polonistę, znów do życia trzeba się tu przedzierać poprzez sztukę i poprzez historię.²¹

Nie wchodząc w spory o literacką wartość przedwojennych i emigracyjnych utworów poety, warto zwrócić uwagę na rzecz natury ogólniejszej niż „forma” poezji, o której mówi Wierzyński, i te same rozwiązania poetyckie, które dostrzega Kwiatkowski. Otóż Lechoń przez całe swoje życie pisze właściwie o tym samym. Fundament światopoglądowy jego poezji wyznaczają dwa doświadczenia: doświadczenie **polskości** i doświadczenie **melancholii**. W odniesieniu do pierwszego z nich Ireneusz Opacki mówi o „porażeniu polsnością”²². Wydaje się, że w odniesieniu do drugiego – można użyć analogicznego sformułowania: „porażenie melancholią”. Zagadnienie pierwsze doczekało się znakomitych analiz²³, doświadczenie

²¹ J. Kwiatkowski: *Czerwone i czarne. O poezji Jana Lechonia*. W: *I d e m: Szkice do portretów*. Warszawa 1960, s. 28. Z poglądem Kwiatkowskiego polemizuje I. Opacki: *Lechoń i „polskie mity”*. W: *I d e m: Król Duch, Herostrates i codzienność. Szkice*. Katowice 1997, s. 349–351. Zamiast „przedzierania się do życia poprzez sztukę i historię” Opacki proponuje pozostanie w granicach rzeczywistości fantazmatycznej. Píše: „Tworzył Lechoń poezję, która – posłużmy się formułą Marii Janion – »sama jest produktem wyzwolenia fantazmatów i – co więcej – zmierza do wyzwolenia fantazmatów u odbiorcy«. W tym właśnie sprzężeniu – jak wskazywaliśmy – widzi Lechoń mit naradowy, przełożony w poezji na obraz-fantazmat. Fantazmat – to istotne – tworzący nie »znak« jakiejś innej rzeczywistości, do której trzeba się przedzierać, ale właśnie **rzeczywistość fantazmatu**, jedną z rzeczywistości człowieka.” (s. 351).

²² Por. I. Opacki: *Porażony polsnością. (O Janie Lechoniu)*. „Śląsk” 1996, nr 6, s. 42–44.

²³ Por. np. studia Ireneusza Opackiego o: *Dramat narodowej wyobraźni. Wokół „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia oraz Lechoń i „polskie mity”*. W: *I d e m: Król Duch, Herostrates i codzienność...*, s. 7–73, 313–351. Nadto *I d e m: Od „Karmazynowego poematu” do „Wolności tragicznej”. Problematyka mitów narodowych w poezji Skamandra – zarys*. W: „Prace Historycznoliterackie”. T. 10: *Studia romantyczne*. Red. I. Opacki. Katowice 1978, s. 5–26; *I d e m: Liryka i narodowe mity*. W: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*, Warszawa 1995.

melancholii w odczytaniach krytycznych pozostało zdecydowanie na dalszym planie. A przecież światopogląd melancholijny dochodzi do głosu w wierszach pisanych w różnym czasie i w różnych miejscach, w pewnym sensie stanowi swoiste *constans* Lechoniowej poezji. Jest on wyraźnie obecny już w młodzieńczych próbach, w których zapisane zmagania smutku i konwencji starałam się wcześniej przedstawić. W *Karmazynowym poemacie* ton melancholii ulega wyciszeniu, chociaż nie znika całkowicie. Przypomnijmy choćby pointę *Jacka Malczewskiego*: „Na dzień dla żywych, dla mnie – na wszystko skończone” [PZ, 31], czy figurę koła, obłędnego wirowania w tańcu w *Mochnackim* [PZ, 36–38] oraz *Piłsudskim* [PZ, 39–41]. Melancholijne nastroje powracają pełnym głosem – jak wiadomo – w *Srebrnym i czarnym* i odtąd towarzyszą Lechoniowej poezji stale. Jeśli czasem nieco ustępują miejsca – to jedynie na rzecz polskości, którą wszakże doświadczenie emigracyjne częstokroć połączy z nutą melancholii.

Polskość i melancholia zatem określają horyzont tematyczny, ale także światopoglądowy i estetyczny autora *Karmazynowego poematu*. Wcześniej połączył je z sobą bliski Lechoniowi Jacek Malczewski w kompozycjach *Melancholia* (1894) i *Błędne koło* (1895–1897), inspirowując twórcę *Wesela i Wyzwolenia*²⁴. U Lechonia stanowią one na ogół klucze do dwu sfer psychicznej aktywności; jednej – zwróconej poza siebie, będącej wyrazem poczucia narodowej wspólnoty, i drugiej – zwróconej w głąb, oddzielającej od zewnętrznego świata²⁵. Jedna

Red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jaroński. Warszawa 1996, s. 326–347; S. Szymbutko: *Historia w poezji Lechonia*. W: *Skamader*. T. 8: *Szkice i interpretacje*. Red. I. Opacki. Katowice 1991, s. 27–45.

²⁴ Por. K. Wyk: *Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim*. Kraków 1971, s. 32–35. Wyka pisze: „Rzeczywistość polska, wirując, a więc nie zmieniając w istocie swojego miejsca, zatacza się wokół samej siebie, a także wokół artysty. W *Melancholii* rzeczywistość patriotyczna całego kończącego się wieku XIX, wieku rozbiorów. W *Błędnym kole* rzeczywistość młodszej od Malczewskiego generacji, rzeczywistość postaw i zagadnień ogólnych, do której Malczewski dołączył.” (s. 35).

²⁵ O zacieśniających się kręgach wygnania w strategii emigracyjnej Lechonia pisze niezwykle interesująco W. Wysocki: *Kręgi wygnania...*, s. 192: „Trzeci krąg to najdalsze tereny obczyzny, na jakie może się zapędzić gnany strachem człowiek. Wycofując się coraz dalej, wznosząc kolejne obwarowania między sobą a nacierającą obcością, odkrywa na koniec, że przerażający żywioł znalazł siedlisko w nim samym.”

pozwała poszerzyć granice swej jednostkowości, druga granice owe zacieśnia. Pierwsza wieść może ku zaangażowaniu, jak przykładowo – w wierszach wojennych, pisanych z intencją „pokrępienia serc”, druga – zamyka w bierności. Z czasem aspekt zaangażowania ulega wyciszeniu, a klucz melancholijny i narodowy zbiegają się w – centralnym dla obydwu – zagadnieniu straty. Postacią symboliczną dla owego spotkania jest Książnin, „który rozum postradał po Ojczyzny stracie”.

Podwójna strata

Wiersz *Książnin i żołnierz* [PZ, 112] powstał w roku 1943 i następnie został włączony do tomu *Aria z kurantem* (1945):

W czarnym stroju, kwiatkami dziwacznie przybrany,
Nad wodą, w starym parku, przy pasterskiej chacie,
Snuł się niegdyś w Puławach Książnin obłąkany,
Który rozum postradał po Ojczyzny stracie.

Goniąc wzrokiem motyle świecące się w słońcu,
Wpatrzony w małe ziółka i ślimaków różki,
Dożywał dni, nieświadom, co było na końcu,
Ani cierpień rodaków, ni losu Kościuszki.

Aż kiedyś powracając z dalekiej swej drogi,
Gdy tamten oszalały po alejach błędził,
Ujrzał młody go żołnierz, co sunął bez nogi,
Popatrzył nań i szepnął: „Dobrześ się urządził”.

Tematem utworu jest modelowe przeciwstawienie postaci tytułowych: obłąkanego Książnina i żołnierza²⁶. W wierszu zastygają one w figury przypisane dwu postawom wobec utraconej ojczyzny. Jeden

²⁶ O wierszu Lechonia pisze także G. O s t a s z: *Nad wierszem Jana Lechonia „Książnin i żołnierz”*. W: I d e m: „Przeciw smokom, jadom, kulom...” *O poezji polskiej 1939–1945*. Rzeszów 1998, s. 111–125. W jego interpretacji poetycki zamysł Lechonia sprowadza się do następującej konkluzji: „Poetycka przypowieść *Książnin i żołnierz* mówi, że utrata niepodległości może się okazać zwiastunem największego kalectwa narodu, duchowej dezintegracji.” (Ibidem, s. 112).

z bohaterów jest okaleczonym żołnierzem przegranej sprawy, drugi natomiast „dożywa dni, nieświadom, co było na końcu”. Zawarty w poincie wiersza ironiczny komentarz młodego żołnierza pod adresem obłąkanego starca: „Dobrześ się urządził” – sprowadza owo przeciwstawienie do dość prozaicznego pytania: „Komu lepiej?” Nie ma tutaj jednoznacznej odpowiedzi. Sygnałem owej nierozstrzygalności jest niewątpliwie ironia.

Dwóch męczenników sprawy narodowej poniosło w wierszu stratę podwójną – narodową i osobistą, naruszającą integralność jednostki. Oto żołnierz bez nogi i Książnin o ograniczonej świadomości, okaleczone ciało i okaleczony umysł. Symbolicznie zatem utrata ojczyzny dla Polaka nie kończy się na doświadczeniu wspólnym, lecz sięga w ich „pojedynczość”, każdego dotyka niejako osobiście. Przeciwstawione sobie postawy to – z jednej strony – męska, czynna postawa wierności do końca i – z drugiej – bierna ucieczka we wrażliwość, izolacja od dramatu, który przekracza granice wytrzymałości, możliwości zrozumienia i pogodzenia się z sytuacją. Obaj bohaterowie płacą swoją cenę za dramat ojczyzny. Czy któryś zatem „dobrze się urządził”?

Czego obłąkanemu Książninowi zazdrości „młody żołnierz, co sunął bez nogi”? Przecież nie sprawności fizycznej. Zdrowy rozsądek ma gotową odpowiedź na pytanie, co lepsze: kalectwo fizyczne czy umysłowe. Utracić rozum to utracić swoją tożsamość lub raczej najbardziej istotną i niezbywalną jej część. Dlaczego więc beznogi żołnierz zazdrości starcowi, któremu pomieszało się w głowie? Nie rany i nie kalectwo zatruiły duszę młodego żołnierza, lecz przekleństwo świadomości. Obłąkany Książnin „Dożywał dni, nieświadom, co było na końcu, / Ani cierpień rodaków, ni losu Kościuszki”. Redukcja osobowości do sentymentalnego gustu jest jedynym sposobem na odgrodzenie się od tragicznego losu narodu. Sarkazm żołnierskiego komentarza nie płynie z cierpień fizycznych, lecz duchowych. Dowodzi tego, że osiągnęły one próg wytrzymałości, granicę doświadczenia. Zazdrości obłąkanemu to tak, jak zazdrości umarłym. Tylko rozpacz podsunąć może taką myśl. Modelowa konfrontacja postaw zastyga w nierozstrzygalności. Obydwaj bohaterowie w istocie bliscy są tego samego punktu – granicy wytrzymałości na cierpienie, punktu, który rozum dzieli od obłądu. Jeden szalony, a drugi szalonemu zazdrości...

„Czy to było warto”

W zamykającym *Arię z kurantem* wierszu *Przypowieść* [PZ, 129] powróci postać żołnierza i pytanie o sens walki i cierpień nie zakończonych zwycięstwem²⁷. Powróci także sytuacja przeciwstawionych sobie postaw. Tym razem jednak żołnierzowi przeciwstawiony zostanie człowiek, który „rozumny, lecz nie rozumny szalem”. Żołnierz po raz kolejny wystawiony zostanie na kuszenie. W puławskim parku kuszono go widokiem Książnina, który „Wpatrzony w małe ziółka i ślimaków różki, / Dożywał dni, nieświadom, co było na końcu”. W *Przypowieści* zdroworoządkowy Mefisto rozwinie przed nim swą szatańską retorykę²⁸:

[...] „Od dawna wszystko to wiedziałem,
Wiedziałem, że nikt twoich ran ci nie odwdzięczy,
Bo niczym krew, co płynie, przy złocie, co brzęczy,
I nigdy nikt nie liczył leżących w mogile,
Bo czym jest duch anielski przy szatańskiej sile?
Jak żał mi, że ci oczy nareszcie otwarto!
I powiedz sam mi teraz, czy to było warto”.

Ani ogrom doświadczeń, ani ów cyniczny wywód nie zdołają jednak złamać wiary w sens żołnierskiego trudu:

„Czy warto?”... Odpowiedział: „Ach! śmieszne pytanie!”²⁹

Zamykający *Arię z kurantem* wiersz dopowiada niejako zakończenie liryku *Książnin i żołnierz*. Na sarkazm, ironiczną pointę i w efekcie nierozstrzygalność tamtego wiersza – odpowiada rozstrzygnięciem, pewnością co do jedynie słusznej postawy. Żołnierz z *Przypowieści* to postać mityczna, w której zbiegają się mit honoru i wierności do końca oraz mit chrześcijański, poświęcenia i cierpienia dla dobra innych:

²⁷ O wierszu tym – w nieco innym ujęciu – pisze G. O s t a s z: „*Przypowieść*” *Jana Lechonia*. W: I d e m: „*Przeciw smokom, jadom, kulom...*”..., s. 99–110.

²⁸ O retoryce w służbie zła pisze Dorota G o s t y Ń s k a: *Retoryka z piekła rodem*. W: *Retoryka antyczna i jej dziedzictwo*. Warszawa 1996, s. 144–148.

²⁹ Ireneusz O p a c k i podkreśla fakt, że odpowiedź ta powstaje pod wpływem „własną wyobraźnią wytworzonej – wizji, pod wpływem tego fantazmatu”. Por. I d e m: *Lechoń i „polskie mity”*..., s. 347.

Zdobywszy wolność innym dłońmi skrwawionemi,
Dowiedział się nareszcie, że sam nie ma ziemi.

To idealna strona postaw wobec utraty ojczyzny – strona męska, czynna, żołniersko-chryściańska, której prawości i wierności nie ulegną ostatecznie żadne kuszenia. Wierność i wiara żołnierza nie ulegną chłodnej kalkulacji, są bowiem po stronie „rzeczy niepojętych”, którym zgodnie z lekcją romantyczną, wbrew „mędrca szkiełku”, Lechoń składa hołd niejednokrotnie. Są „Jak zapach heliotropu i kolor szafranu” [*Mędrca szkiełko*, PZ, 133], proste i zwyczajne, a zarazem tajemnicze, cudowne, niepojęte.

Zakończenie wiersza *Mędrca szkiełko*:

Ale są jeszcze przecież rzeczy niepojęte
Jak zapach heliotropu i kolor szafranu.

– i zawarte w nim paradoksalne połączenie zwykłości i niezwykłości, zawiera w sobie hipotezę sensu świata, przeczucie jego wewnętrznego ładu, właściwe światu utopii. Jest wyznaniem wiary w idealny wymiar rzeczywistości, niedostępny, „jeżeli na nie spojrzeć zwykłymi oczyma”, zamknięty zarówno dla dwudziestowiecznego absurdu, jak i dla „wyższej algebry” racjonalnych objaśnień. „Zapach heliotropu i kolor szafranu” pojawiają się w wierszu jako ostateczny argument przeciwko szatańskiej retoryce zdrowego rozsądku:

Wszystkoś mi wytłumaczył w tej wyższej algebrze,
Ze Adam na Zatybrzu, dłoń podnosząc, żebrze,
Ze domy stoją prosto z odwiecznego planu,
Ze nie ma żadnych cudów, zmarły wszystkie święte.
Ale są jeszcze przecież rzeczy niepojęte

Podobnym argumentem w *Przypowieści* jest przecząca logice wierność żołnierza. Ona, tak samo jak zapach i kolor kwiatów, jest po stronie cudu, wyższego porządku, po stronie utopii.

Patriotyczna utopia i sarmacka melancholia

Świat patriotycznej utopii, powołany do istnienia żołnierskim trudem i wiernością, ma swoją ciemną stronę, której patronuje obłąkany

Kniaźnin. Jest on symbolem tych, którym idea ojczyzny była równie bliska, lecz którzy nie sprościli doświadczeniu straty. Żołnierska odpowiedź wierna patriotycznej utopii jest sposobem na ocalenie sensu świata, pielęgnowaniem ideału. Dojrzały, męski czyn mógł nieść ulgę, odnajdywał sens w dążeniu do odzyskania utraconej ojczyzny, zakładał czasowość i odwracalność straty. Przypadek Kniaźnina natomiast odsyła do kręgu „sarmackiej melancholii”, by posłużyć się określeniem Józefa Tischnera³⁰, do świata, którego symbolem stanie się chochoł z *Wesela* Wyspiańskiego.

„Tworzywem chochoła jest słoma – suchy badył pozbawiony ziarna. Kształtem i ruchem przypomina człowieka” – pisze Tischner³¹. Porównajmy:

W czarnym stroju, kwiatkami dziwacznie przybrany,
Nad wodą, w starym parku, przy pasterskiej chacie,
Snuł się niegdyś w Puławach Kniaźnin obłąkany,
Który rozum postradał po Ojczyzny stracie.

Faktycznie: ruchem i kształtem przypomina człowieka, tylko że jego zewnętrzność pozbawiona została środka, „ziarna”. Zanotował o *Weselu* Tischner:

Jest chwila zatrzymanego czasu. Barwny korowód postaci wypełnia scenę, przez okno widać jakieś przestrzenie pól. Ale czas stanął i przestrzeń, zarówno ta w izbie, jak i ta poza nią, nie jest niczym do pokonania i do kroczenia naprzód, lecz jest przestrzenią zamykającą, osaczającą człowieka. Melodia jest pełna nieokreślonego żalu. „Miałeś chacie czapkę z piór...” Czas stoi... Wszystkie wymienione akcesoria, a więc kukła ze słomy, przestrzeń osaczająca, czas zatrzymany i w powietrzu wiszący smak żalu po zaprzepaszczeniu Okazji – oto źródła, z których poeta wydobył swoisty, symbolizowany przez chochoła nastrój, któremu nadajemy nazwę: sarmacka melancholia.³²

Obłąkany Kniaźnin, zamknięty w scenerii sentymentalnego parku w Puławach, błądzący w labiryncie osaczającej go przestrzeni, której

³⁰ Por. J. T i s c h n e r: *Chochół sarmackiej melancholii*. W: I d e m: *Świat ludzkiej nadziei. Wybór szkiców filozoficznych (1966–1975)*. Kraków 1994.

³¹ Ibidem, s. 15.

³² Ibidem.

już nigdy nie uda mu się przekroczyć („Gdy tamten oszalały po alejach błędził”) i wiszący w powietrzu smak żalu „po Ojczyzny stracie” – to znaczące elementy uwięzienia w czasie bohatera wiersza. Zredukowany świat i zredukowana tożsamość tego bohatera współbrzmiały z przybraną przez niego szatą melancholii („W czarnym stroju, kwiatkami dziwacznie przybrany”). Zamknięta przestrzeń, do której nie ma wstępu historia, skazuje Książnicę z wiersza na los tych, „co nigdy nie odnajdą straty”³³. Taką szansę ma żołnierz, który porusza się w przestrzeni, co więcej – zdobywa ją:

Żołnierz, który zostawił ślady swojej stopy
Na wszystkich niedostępnych drogach Europy,
Szedł naprzód, gdy nie mogli najbardziej zajadli
I wdierał się na szczyty, z których inni spadli,
[Przypowieść, PZ, 129]

Jego czas jest odmierzany dochodzeniem do celu, zmierzaniem do utopii, walką o jej urzeczywistnienie. Żołnierz porusza się w przestrzeni patriotycznej utopii, a więc w świecie sensu i celu. A Książnicę? Po jego stronie – są impas, regres, alienacja i bezcelowość, zaprzeczona utopia.

Józef Tischner pisał:

Rozpacz pojawiłaby się wtedy, gdyby alternatywą nieziszczenia się Utopii była nicość. Ale tak nie jest. W momencie, gdy zaczyna zagrażać rozpacz, odzywa się w głębi świadomości chochoła jakiś irracjonalny instynkt trwania i afirmacji siebie wbrew wszystkiemu. W wyniku jego działania rozpacz przekształca się w melancholię. Melancholia jest rozpaczą, która nie zdążyła dojrzeć. Różnica wynika z czasowości. Czas rozpacz jest czasem bez jutra. Czas melancholii jest czasem degradującego się jutra.³⁴

Błądzenie Książnicę po melancholijnym parku ma miejsce w czasie degradującego się jutra. Powtarzalność, wyłączona świadomość, banalność wzruszeń, coraz bardziej ekspansywna nicość. Strata ojczyzny została uwewnętrzniona, postępuje utrata tożsamości. Kontakt ze światem ma charakter wrażeniowy i powierzchowny:

³³ Por. podtytuł książki M. Bieńczyka *Melancholia* i wykorzystany w nim cytat z wiersza Ch. Baudelaire'a *Łabędź*, w tłumaczeniu M. Jastruna.

³⁴ J. T i s c h n e r: *Chochół sarmackiej melancholii...*, s. 19.

Goniąc wzrokiem motyle świecące się w słońcu,
Wpatrzony w małe ziółka i ślimaków różki,

Nie kontemplacja zatem, lecz raczej rozproszenie wrażeń i myśli³⁵. I swoista przyjemność tego stanu. W nią uderza pointa wiersza: „Dobrześ się urządził”. Melancholia – rozumiana przez Tischnera jako „mieszanina wzajemnie się zwalczających nastrojów egzystencjalnej goryczy i egzystencjalnej uciechy z życia, w której żaden z nich nie ma prawa dominacji”³⁶ – w osobie obłąkanego Książnina znajduje przejmujący wyraz. Nad jego postacią unosi się odium niezawinionej winy i widmo porażki.

Bywają klęski wspanialsze od zwycięstw, bo same w sobie pełne honoru i owocne dla przyszłości. Porażki są zawsze banalne, prozaiczne i głupie. [...] Z porażek wynosi się gorycz, z klęsk można wynieść honor i naukę.

– zauważa Józef Tischner³⁷. Porażka Książnina wynika z akceptacji melancholii jako sposobu istnienia człowieka w świecie, z wyboru impasu i ograniczenia doznań. Nawet jeżeli wybór ten dokonuje się na granicy świadomości. Wspaniała klęska jest udziałem żołnierza z *Przypowieści* – niesie z sobą i lekcję moralną, i honor. Porażka życiowa Książnina zawiera w sobie gorycz i słodycz melancholii, lecz z całą pewnością nie zalicza się do porażek „banalnych, prozaicznych czy głupich”.

Jest to porażka niejednoznaczna, taka, która nie poddaje się łatwo ocenie. Po stronie Książnina bowiem jest patos obłądu, uświęcone tradycją romantyczną wywyższenie tych, którzy czują więcej. Z perspektywy żołnierskiego czynu można dostrzec w jego postaci chochoła sarmackiej melancholii. I tak zobaczy go żołnierz-kaleka, wracający „z dalekiej swej drogi”. Sarkazm żołnierza pod adresem starego poety jest jednakże wynikiem świadomości zmagającej się z ogromem cierpień. Przemiana poety-patrioty w chochoła w istocie zawiera w sobie rys tragizmu. Szaleństwo Książnina uwzniośla jego ponadindywidualną przyczyną – to, że „rozum postradał po Ojczyzny stracie”. Jednakże

³⁵ Por. M. Bieńczyk: *Melancholia...*, s. 79–81 – o różnicach między spojrzeniem kontemplacyjnym i melancholijnym.

³⁶ J. Tischner: *Chochół sarmackiej melancholii...*, s. 20.

³⁷ Ibidem, s. 21.

przeraża ogrom wewnętrznego spustoszenia, do którego prowadzi nadmiar wrażliwości, ta niezawiniona wina. Obłąd Książnika nie otwiera go na transcendencję, nie pozwala na nawiązanie kontaktu z niedostępnymi sferami bytu, jak ma to miejsce w przypadku romantycznych szaleńców. Ten obłąd jest prozaiczny i banalny, ogranicza, osacza, więzi i wydaje wyrok skazujący. Budzi w Książniku chochł sarmackiej melancholii, lecz ten nie przestaje być tragiczny.

Retoryka *Przypowieści*

Doświadczenie polskości w świetle przywołanych wierszy Jana Lechonia zawiera się między biegunami patriotycznej utopii, heroicznego czynu, wierności i poświęcenia oraz biegunem sarmackiej melancholii, w której granicach mieści się strata nigdy nie odnaleziona, redukcja osobowości, gorycz winy i swoiste wywyższenie smutku. Bieguny te nie są wszakże równoważne. Jasna strona patriotycznego mitu jest w swej wymowie jednoznaczna. W Lechoniowych wierszach czasu wojny niesie nadzieję, pociechę, krzepi serca boleśnie doświadczonych klęską. Wychodzi więc naprzeciw emocjonalnym potrzebom odbiorców. Pełni też ważną funkcję w obrębie dydaktycznego oddziaływania poezji.

Wiersz, który postawę żołnierza prezentuje, nosi znamieny tytuł: *Przypowieść*. Ta odautorska wskazówka genologiczna projektuje określony typ kontaktu z czytelnikiem, zakłada obecność w wierszu nauki i moralistycznego przesłania, które ma wynikać z przedstawionej sytuacji. Tak jest w istocie. Spotkanie w wierszu dwóch typowych postaci – żołnierza-tulacza i tego, kto „rozumny, nie rozumny szalem”, służy przedstawieniu postaw, poddanych jednoznacznej ocenie. Wprawdzie tytułowe przywołanie gatunku ma charakter funkcjonalny (w wierszu nie odnajdziemy charakterystycznych, pozornie niespójnych, planów³⁸ – dosłownego i alegorycznego), jednak o parabolicznym charakterze Lechoniowej *Przypowieści* decyduje uniwersalność przedstawionych postaw i moralistyczna wykładnia ich spotkania.

³⁸ O poetyce przypowieści w ujęciu retorycznym pisze J. Ziomek: *Retoryka opisowa*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 242–244.

Żołnierz z wiersza o takiej wymowie jest jednoznaczny moralnie, jego los skupia w sobie wielość żołnierskich biografii, jest bohaterem nie życia, lecz świątecznej, narodowej laurki. Także spotkanie wierszowych antagonistów odbywa się nie w życiu, lecz w przestrzeni słowa. O realiach tego spotkania nie dowiemy się zgoła nic, informacje o nim zostały bowiem ograniczone do sygnałów oznaczających zachowania komunikacyjne jego uczestników:

I wtedy ktoś rozumny, nie rozumny szalem,
Powiedział mu: „[...]”
[.....]
I powiedz sam mi teraz, czy to było warto”.
A żołnierz milczał chwilę i ujrzał w tej chwili
[.....]
„Czy warto?”... Odpowiedział: „Ach! śmieszne pytanie!”
[Przypowieść, PZ, 129]

Konfrontacja postaw przebiega tutaj wewnątrz przestrzeni komunikacyjnej, zawartej między wypowiedzią i pytaniem oponenta, milczeniem żołnierza i ostateczną jego odpowiedzią. Ta przestrzeń starcia się dwu racji jest przestrzenią retoryczną. W jej obrębie, nie kuszając się o pełną retoryczną analizę wiersza, wskazać można wiele charakterystycznych działań, przywodzących na myśl retoryczne schematy wypowiedzi³⁹. Wiersz rozpoczyna się znamienne, długim wielokrotnie złożonym zdaniem, w którym nietrudno dostrzec retoryczny period⁴⁰:

Żołnierz, który zostawił ślady swojej stopy
Na wszystkich niedostępnych drogach Europy,
Szedł naprzód, gdy nie mogli najbardziej zajadli
I wdzierali się na szczyty, z których inni spadli,
Zdobywszy wolność innym dłońmi skrwawionymi,
Dowiedział się nareszcie, że sam nie ma ziemi.

Spośród zdań wielokrotnie, najczęściej hipotaktycznie, złożonych period wyróżnia charakterystyczna „kolista” budowa. Wyznacza ona

³⁹ Píše Jerzy Ziomek: „[...] poezja nie jest retoryką, ale jest obrazem działań retorycznych, a czytelnik poezji, nie będąc uczestnikiem agonu, jest zarazem jego obserwatorem, co nie znaczy, że jest widzem obojętnym.” (I d e m: *Retoryka opisowa...*, s. 70).

⁴⁰ Por. ibidem, s. 269–288 (rozdział XI: *Teoria periodu retorycznego*).

najistotniejszą cechą periodu, jaką jest „zawieszenie sensu” przez wzmoczenie napięcia i ciekawości, po którym następuje spadek i dopełnienie.⁴¹

Zawarta w periodzie retardacja buduje jego wewnętrzną dramaturgię, podkreślając komplikacje biograficzne i dramatyzm losów żołnierza. Wersy 1.–5. to część okresu zwana *protasis*, wers 6. – to *apodosis*. „*Protasis* w strukturze periodu zapowiada temat, którego rozwiązanie odwleka się aż do finału, który nazywamy *apodosis*.”⁴² Konstrukcja okresu retorycznego, której rozmiar z trudem mieści się w przypisanej mu mierze oddechu, w Lechoniowej *Przypowieści* jest znacząca. „Zawieszenie sensu” w obrębie *protasis* podkreśla uporczywość dążeń żołnierza, wielość podjętych przez niego wyzwań, retardacja natomiast – wzmaga napięcie oczekiwania na zasłużoną nagrodę. Tym dramatyczniej dźwięczy *apodosis*, finał losów bohatera niewspółmierny do podjętych wysiłków i przeczący oczekiwaniom odbiorcy. Dramaturgię pierwszej części wiersza buduje gra między syntaktyczną retardacją a znaczeniową komplikacją i kondensacją biografii bohatera. W strukturze retorycznej wypowiedzi pełni ona funkcję *prothesis* (łac. *propositio*), czyli „przedstawienia stanu rzeczy”⁴³, i wykorzystuje charakterystyczną dla tej części zasadę amplifikacji, a więc powiększania, zmiany objętości czy proporcji. W odniesieniu do losów żołnierza amplifikacja służy powiększeniu jego zasług („zostawił ślady swojej stopy / Na wszystkich niedostępnych drogach Europy”; „I wdzierał się na szczyty, z których inni spadli”). W przypadku mowy amplifikacja była przywilejem tej jej części. W wierszu Lechonia dzięki niej kontrast z finałem periodu będzie tym wyrazistszy. W *prothesis* *Przypowieści* zawiązuje się konflikt, który zapowiada i motywuje centralne pytanie wiersza: „czy to było warto”. Pytanie to postawi postać, o której wiemy tylko, że jest „rozumna”, lecz „nie rozumna szalem”. Antagonista ideowy żołnierza poprzedzi to pytanie dłuższą wypowiedzią:

[...] „Od dawna wszystko to wiedziałem,
Wiedziałem, że nikt twoich ran ci nie odwodzić,

⁴¹ Ibidem, s. 270.

⁴² Ibidem, s. 274.

⁴³ Ibidem, s. 82–83.

Bo niczym krew, co płynie, przy złocie, co brzęczy,
I nigdy nikt nie liczył leżących w mogile,
Bo czym jest duch anielski przy szatańskiej sile?
Jak żał mi, że ci oczy nareszcie otwarto!
I powiedz sam mi teraz, czy to było warto”.

Wypowiedź ta również charakteryzuje się swoistym „zawieszeniem sensu”. Od początku zmierza do finalnego pytania, a jednak moment ten z jednej strony odwleka, z drugiej zaś – przygotowuje. W tym przypadku jednak retardacja nie sygnalizuje periodu. Wypowiedź rozpada się na trzy zdania o różnych modelach intonacyjnych. Pierwsze z nich – wielokrotnie złożone i niewątpliwie kunsztowne – odsyła do **stylu nizanego**, który jako przeciwieństwo **stylu periodycznego** „polega [...] na łańcuchowym przyłączaniu kolejnych elementów zdania bez wyznaczonej syntaktycznie jego granicy”⁴⁴. Zdanie nizane w bliskim sąsiedztwie periodu o podobnym rozmiarze może sprawić wrażenie struktury rozluźnionej, punktowej, nie dość wewnętrznie spójnej, a sugestia ta ulega przeniesieniu na charakter zawartej w wypowiedzi argumentacji. Konwencja rekonstruowanego lub fikcjonalnego przytoczenia cudzej wypowiedzi w retorykach łacińskich nosi nazwę *sermocinatio*⁴⁵. Figura ta „służyła charakteryzowaniu postaci poprzez stylizację jej wypowiedzi”⁴⁶. Przytoczenie cudzej wypowiedzi w *Przypowieści* Lechonia spełnia tę samą funkcję. Styl nizany dźwięczy fałszem i pozorem wewnętrznej spójności, którą budują analogie: „Bo niczym krew, co płynie, przy złocie, co brzęczy”, „Bo czym jest duch anielski przy szatańskiej sile?” Sformułowania te obnażają szatańską argumentację, przypisaną temu, kto „rozumny”. Właściwie dopiero dzięki ich obecności usłyszeć można „fałsz” i niespójność syntaktycznej budowy przytoczonej wypowiedzi. Wewnętrznie sprzeczne zdanie: „Jak żał mi, że ci oczy nareszcie otwarto!” – demaskuje pokrętną logikę mowy antagonisty żołnierza. Więc: „żał” czy „nareszcie”?

⁴⁴ Ibidem, s. 271.

⁴⁵ Ibidem, s. 85, 205. Por. także na ten temat fundamentalną, pominiętą przez Jerzego Ziomka, rozprawę R. T u r a s i e w i c z a: *Od ethosu do ethopoi. Studia z antycznej terminologii krytyczno-literackiej u Dionizjusza z Halikarnasu*. Kraków 1975, *passim*.

⁴⁶ J. Z i o m e k: *Retoryka opisowa...*, s. 85; R. T u r a s i e w i c z: *Od ethosu...*, s. 5–6, 92–93.

Sposób mówienia pozornie piękny i potoczny, w istocie zaś pokrętny i fałszywy jednoznacznie dyskwalifikuje uczciwość i postawę „człowieka rozumnego”. Odpowiedź żołnierza nie przychodzi od razu. Pytanie jest bowiem po szatańsku celne i zasadne. Milczenie żołnierza oznacza szukanie odpowiedzi w pamięci i w wyobraźni, ale także jest zawieszeniem komunikacji z przeciwnikiem, którego zdradza jego własna mowa. Przytoczeniu jego argumentów odpowiada ostatecznie zaskakująca refutacja żołnierza, która – jak pamiętamy – płynie z doświadczenia fantazmatycznego. Refutacja ta jest zaskakująca, bo w istocie jest zerwaniem komunikacji. Żołnierz nie odpowiada swojemu antagoniście, chociaż sposób postawienia pytania do tego go zobowiązywał: „I powiedz sam mi teraz [...]”. Stosuje *aversio*⁴⁷, czyli zmienia adresata wypowiedzi. Odpowiedź: „Ach! śmieszne pytanie!” – zwrócona zostaje do odbiorców przypowieści, wynika z założenia, że wśród nich są „rozumni szale”, którym nie potrzeba nic więcej tłumaczyć. Istnienie takiej wspólnoty projektowała znamienna charakterystyka żołnierskiego antagonisty: „ktoś rozumny, nie rozumny szalem”. Już w momencie przedstawienia, zanim zdemaskowała go przytoczona wypowiedź, był on wykluczony z tej wspólnoty, która z założenia łączy nadawcę wypowiedzi z odbiorcami. Założenie to ma swe podstawy retoryczne. Pisze Jerzy Ziomek:

Retoryka we wszelkich rodzajach zakładała istnienie swego *consensus*, a więc założonej z góry zgody między nadawcą a odbiorcą, pewnej identyfikacji mówcy i słuchacza, czy co najmniej dążenia do identyfikacji.⁴⁸

W poetyce przypowieści ów *consensus* nabiera szczególnego znaczenia. Parabola kieruje swe przesłanie do odbiorców niejako wtajemniczonych. Spośród literackiej publiczności wyróżnia tę część, dla której wewnętrzny sens przypowieści będzie czytelny lub zostanie jej objaśniony (dla tego kręgu czytelników jest ona przeznaczona). Dla pozostałej części nauka zostaje zaszyfrowana w literalnym znaczeniu parabol, a odbiór ograniczy się do jednego tylko jej planu. Wzorem przypowieści biblijnej – ta forma gatunkowa przemawia do grona

⁴⁷ J. Ziomek: *Retoryka opisowa...*, s. 205.

⁴⁸ Ibidem, s. 115.

wybranych. W *Przypowieści* Lechonia, jak już wspomniałam, nie ma wyraźnego wyodrębnienia planu znaczeń dosłownych i alegorycznych. Moralna wykładnia jest czytelna, mimo że nie została bezpośrednio sformułowana. Nadawca kieruje jednak swe przesłanie do kręgu wtajemniczonych, do zakonu „rozumnych szaleń”, do którego sam się zalicza. Wykrzyknienie: „Ach! śmieszne pytanie!” – bez dodatkowych tłumaczeń zrozumieć może jedynie Polak i romantyk. Lechoniowa *Przypowieść* konstruuje wzorzec osobowy żołnierza, stop wielu żołnierskich biografii i idealny przykład poświęcenia życia „wielkiej myśli jednej”. Projektuje także odbiorców, dla których wzorzec ten jest przeznaczony, i retorycznymi sposobami czyni go elementem wspólnego świata nadawcy i odbiorcy, świata nadziei i sensu.

Wiersz *Kniaźnin i żołnierz* także odwołuje się do gatunku przypowieści, lecz zakres jego odwołań jest nieporównanie mniejszy. Z przypowieści w utworze pozostało spotkanie postaci typowych – poety i żołnierza⁴⁹, oraz uniwersalizacja sensu tego spotkania. Tym razem jednak bohaterowie nie są tak jednoznaczni jak uczestnicy retorycznego agonu w *Przypowieści*. Odmienne niż tam, ich spotkanie osadzone zostało w realiach historycznych i konkretnej przestrzeni. Co więcej, jeden z bohaterów nosi nazwisko postaci historycznej, a z nim przypisaną sobie tożsamość. Tym bardziej dramatyczny wydźwięk będzie miał jego los – spowodowana obłędem stopniowa utrata tej tożsamości. Kniaźnin z Lechoniowego wiersza ma, zgodnie z założeniem paraboli, wymiar uniwersalny. Wyznacza ciemną stronę doświadczenia utraty ojczyzny, skomplikowaną i niejednoznaczną, stronę „sarmackiej melancholii”. W większym jednak stopniu niż typowy bohater przypowieści wyposażony został w cechy konkretnej postaci, rysy indywidualne. Tym samym wierszowy Kniaźnin zyskuje podwójny status bytowy: paraboliczny i konkretny. Jeden czyni z niego część modelu świata, *exemplum* w porządku wykładu, drugi natomiast pozwala w jego postaci dostrzec prawdę indywidualnego przeżycia i tragizm konkretnego losu.

Ciemna strona doświadczenia polskości, której niejako patronuje Kniaźnin, bliska jest przeżywaniu i nastrojom samego autora *Arii z kurantem*. Impas i niezaleczona strata, zagubienie w czasie i uwię-

⁴⁹ Motyw ten i jego konwencjonalność podkreśla G. O s t a s z: *Nad wierszem Jana Lechonia...*, s. 112, 124.

zienie w labiryncie świata, uwznioślenie smutku i swoista jego przyjemność – te cechy melancholijnego usposobienia Lechonia znajdują wyraz w wielu jego wierszach. W pewnym sensie postać Książnina, poety nie przeznaczonego do heroicznych czynów i obłąkanego „po Ojczyzny stracie” zawiera w sobie fragment wewnętrznego portretu autora wiersza, a włożona w usta żołnierza pointa zyskuje wydźwięk autoironiczny.

Dusza polska ma zatem swoją część heroiczną i jej dopełnienie w melancholijnej bierności i impasie. Polski „męczennik sprawy narodowej” jest bohaterem lub zastyga w chocholim bezruchu. I jeden, i drugi zamieszkują świat Lechoniowych wierszy. Tyle, że pierwszy na ogół bywa jednoznaczną postacią z narodowej laurki, natomiast bohater drugiego typu łączy cechy osobistego doświadczenia autora i jest charakterystyczny dla wierszy o wyraźnym adresie autobiograficznym.

„Nostalgia, siostra melancholii”

Nostalgia umieszcza ideał w przeszłości i jest to jedyna rzecz pewna, jaką można o niej powiedzieć. Zaraz potem zaczynają się komplikacje. Raz jest figurą wyobcowania, dotkliwego braku i płynącego stąd poczucia nieprzystosowania, dziś zresztą przybierającego formy, o jakich się nie śniło twórcom tego pojęcia, medykowi Johannesowi Hoferowi z Bazylei, który w roku 1688 z dwóch greckich słów: *nóstos* – powrót i *algós* – cierpienie, utworzył termin na oznaczenie choroby, na jaką zapadali ludzie opuszczający rodzinne strony. Innym razem znowu jest figurą zadowolenia, a nawet szczęścia, u źródła którego leży zapomnienie, pamięć pozbawiona bólu. Jako taka stanowi znak intymnego porozumienia pięknoduchów, ale i znak plemiennego poczucia wspólnoty, czego nie brał pod uwagę Kierkegaard, kiedy w roku 1841 pisał o tym, że zapomnienie nie ma nic wspólnego z zepchnięciem w niepamięć, choć trzeba wprzód zapomnieć, aby zachować we wspomnieniu. Nie jest też rodzajem artystycznego oglądu, który krępowałyby rygory jakiejś poetyki. Wrażliwość nostalgiczna odwołuje się do empatii, do języka uczuć, do tego, co umyka racjonalizacji. Jest więc rodzajem wrażliwości dostępnej dla każdego.

– pisze Marek Zaleski⁵⁰. „Nostalgia, siostra melancholii” zabarwia świat przedstawiony jednego z najbardziej znanych liryków Lechonia dwuznacznym klimatem smutku i przyjemności, charakterystycznym dla melancholijnego odczuwania świata. Wiersz *Aria z kurantem* otwiera tom poetycki pod tym samym tytułem, wydany w roku 1945 w Nowym Jorku i zawierający utwory, na których zaważyło emigracyjne doświadczenie ich autora.

Smutek taki mnie chwycił, że zda się, aż skomli,
Ani przed kim się żalić, kto wie, kiedy minie,
Gdybyż to było można usiąść przy kominie
I czytać sobie stare wiersze Syrokomli!

I marzyć, jakbyś pocztą wędrował podróżną,
O owych lasach, rzekach, tych dworach, tym zdroju,
I myśleć, że są wszyscy w przyległym pokoju,
Od których ciągle listów wyglądasz na próżno.

Cóż znajdę, jeśli wyjdę takiego wieczoru?
Tu wszyscy przecież obcy i każdy gdzieś śpieszy.
Ach, żadna mnie muzyka dzisiaj nie pocieszy,
Chyba *Aria z kurantem* ze *Strasznego dworu*!

Aria z kurantem to liryk nieduży, pod wieloma względami typowy dla Lechonia emigracyjnego. Lubiany przez dojrzałego poetę rozmiar wiersza – trzy czterowersowe strofy – wypełnia, tyleż u niego częste metrum: trzynastozgłoskowiec z średniówką po 7. sylabie, wiersz *Pana Tadeusza*, metrum najbardziej polskie. Kształt wierszowy *Arii z kurantem* jest – jak się wydaje – kwintesencją dziewiętnastowiecznego wiersza. Lechoń pisze w sposób demonstracyjnie tradycyjny. Wsłuchany w melodię i sposób poetyckiej komunikacji, charakterystyczny dla liryki romantycznej, poeta pozostaje zupełnie obojętny na dwudziestowieczne propozycje poszukiwań nowych form poezji. W jego utworze obowiązuje tradycyjny typ liryki bezpośredniej oraz ascetyczna prostota środków wyrazu. Lechoń nie zawsze taki był. Autor *Karmazynowego poematu* i tomu *Srebrne i czarne* w dwudziestoleciu międzywojennym dał się poznać – jak pamiętamy – jako twórca o bujnej literackiej wyobraźni, mistrz błyskotliwej pointy i enigma-

⁵⁰ M. Z a l e s k i: *Nostalgia, siostra melancholii*. „Res Publica Nowa” 1994, nr 6, s. 7. Por. także tegoż autora *Formy pamięci*. Warszawa 1996.

tycznej gry paradoksów, poeta kunsztowny. Zmiana tonu emigracyjnych wierszy jest zatem znacząca.

Aria z kurantem przypomina poruszanie się po starych, oswojonych szlakach polskiej poezji. Wiersz Lechonia jest wierszem o nostalgii. Zdawać by się mogło, że autobiograficzny charakter i ton bezpośredniego wyznania zapraszają do intymnego świata jednostki. Ale tak nie jest. O indywidualnym doświadczeniu pojedynczego człowieka nie dowiemy się z wiersza prawie nic. Stan emocjonalny podmiotu nie kryje w sobie zagadek, niespodzianek ani dramatycznych spięć. Przeciwnie, wydaje się oswojony, uładowany i – co ważne – podporządkowany temu, co powszechnie zrozumiałe i możliwe do przekazania. To charakterystyczne, że w emigracyjnych wierszach Lechonia postulat pełnego porozumienia częstokroć wyprzedza autorefleksję, terapeutyczna próba przezwyciężenia samotności bywa ważniejsza niż samopoznanie.

Tworzywem Lechoniowego wiersza są zatem znaki wspólne nadawcy i odbiorcy. Wystarczy wspomnieć o „tych dworach, tym zdroju”, by nie trzeba było tłumaczyć, o które elementy polskiego pejzażu chodzi. Wspólną płaszczyzną porozumienia jest naturalnie także przywołany świat kultury, nieco staroświecki, łatwo zrozumiały, Polakowi bliski – melodyjne wiersze krajowego romantyka Władysława Syrokomli, piewcy szlacheckiego zaścianka, czy narodowa opera Stanisława Moniuszki. Autor wiersza zakłada pełne porozumienie między nadawcą i odbiorcą, i ono w istocie jest celem tegoż utworu.

Doświadczenie emocjonalne podmiotu rozpięte zostało między wyznaniem smutku a pragnieniem jego uleczenia i szukaniem pociechy. Odpowiedzią na tęsknotę oraz poczucie oddalenia emigranta staje się odwołanie do tego, co bliskie; magiczna próba zastąpienia przestrzeni obcej światem oswojonym, namiastką domu. Jeżeli szczególnie doskwiera poczucie osamotnienia i brak komunikacji:

Ani przed kim się żalić [...]

[.....]

I myśleć, że są wszyscy w przyległym pokoju,

Od których ciągle listów wyglądasz na próżno.

– to wykreowanie sytuacji pełnego zrozumienia i kontaktu może się okazać sposobem na przezwycięzenie dotkliwej samotności. Wiersz staje się remedium na tęsknotę, zaklinaniem smutku.

W utworze, w którym wszystko wyrażone zostało w sposób prosty i bezpośredni, zwraca uwagę początkowa figura stylistyczna: „Smutek taki mnie chwycił, że zda się, aż skomli”. Uderza obcość nazwanego w niej nastroju, jego zewnętrżność wobec „ja”. Podmiot jest bierny, uległy, bezradny wobec nachodzącego go stanu: „kto wie, kiedy minie”. Animizacja smutku przynosi z jednej strony wzmocnienie emocji, podkreślenie jego nieludzkiego charakteru, z drugiej natomiast przywołuje obraz skomlącego żałośnie psa i zawartą w nim sugestię bezpańskości i bezdomności. Smutek i poczucie osamotnienia określają sytuację emocjonalną podmiotu. Później następuje szukanie wyjścia z tego stanu: zastąpienie świata danego w bezpośrednim doświadczeniu – światem marzonym, rzeczywistości – fantazmatem, terażniejszości – wspomnieniem. Nowa sytuacja z przypisaną jej obcością – „Tu wszyscy przecież obcy i każdy gdzieś śpieszy” – skłania do powrotu do starego świata. Jego niespieszny rytm, w którym mieści się i romantyczna lektura przy kominku, i przestrzeń lasów, rzek, dworów i źródeł – zastępuje anonimowość, obcość i pośpiech emigracyjnego miasta. Owo otwarcie się przestrzeni marzeń, podróż w dalekie światy zderzone zostają z sytuacją zamknięcia w samotnym pokoju. Wiersz konsekwentnie rozwija opozycję między światem doświadczanym a światem marzonym. Emocjonalna niezgoda na rzeczywistość przybiera postać paradoksalnej figury marzącego człowieka, który jednocześnie przebywa w dwóch miejscach i zarazem nie ma go w żadnym z nich. „Marzący jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest”⁵¹, i ta dwuznaczna sytuacja bytowa podmiotu ma swój rodowód w literaturze romantycznej. W tradycji tej głęboko zakorzenione są także wszystkie przedstawione w wierszu doświadczenia: los emigranta, tęsknota za ojczyzną, zastępowanie rzeczywistości fantazmatem. Wystarczy przypomnieć wiersz Mickiewicza *Gdy tu mój trup...*⁵²

Nadrzędną cechą artystycznej wrażliwości nostalgii jest iluzja i obietnica, że przeszłość powróci jako echo estetyczne i jako aura tej przeszłości.

⁵¹ Podobnie jak podmiot wiersza *Spotkanie*. Szerzej na ten temat pisałam w rozdziale IV niniejszej pracy.

⁵² Wiersz ten jako wzorcowy przykład życia w świecie fantazmatu, w kontekście poezji Lechonia przytacza I. O p a c k i: *Lechoń i „polskie mity”*..., s. 350.

– pisze Marek Zaleski⁵³. Wiersz Lechonia dokumentuje ten powrót na wielu płaszczyznach.

Świat przedstawiony w wierszu Lechonia, zawieszony między smutkiem a pociechą, zastępujący rzeczywistość fantazmatem, kryje w sobie pewną pułapkę. Jest światem zamkniętym, którego przestrzeń została ograniczona i w którym przestał istnieć czas. Człowiek w nim osadzony nie nawiązuje kontaktu z nową rzeczywistością i czasem jej przypisanym. Ucieka w przeszłość, zamyka się w pokoju, który wypełnia przestrzeń lektury i muzyki, marzeń i wspominkowych podróży. Wyjścia stąd nie ma, bo świat na zewnątrz jest obcym labiryntem, skazującym na błędzenie bez celu:

Cóż znajdę, jeśli wyjdę takiego wieczoru?
Tu wszyscy przecież obcy i każdy gdzieś śpieszy.

Pozostają więc wspomnienia i marzenia, rzeczywistość fantazmatyczna. W świecie wierszowym nic już się nie wydarzy, nie ma po co wychodzić z domu, czas skurczył się do samej tylko przeszłości. Przeżycia podmiotu podporządkowane zostają rytmowi powtarzanych wzruszeń – aria Moniuszki, wiersze Syrokomli...

Zamknięty w czasie i przestrzeni, podmiot uwięziony zostaje także w pewnym wzorcu odczuwania. Oscylacja między doznawaniem przejmującego smutku i płynącą z przeszłości pociechą – to także w jakimś stopniu pułapka. Józef Tischner pisze o melancholii, że jest ona „rozpaczą, która nie zdążyła dojrzeć”, i zarazem „stanem niedojrzałej radości”, „mieszaniną wzajemnie się zwalczających nastrojów egzystencjalnej goryczy i egzystencjalnej uciechy z życia, w której żaden z nich nie ma prawa dominacji”⁵⁴. Bliska melancholijnym nastrojom nostalgia ma podobny charakter – nie jest ani pełnym przeżywaniem smutku (wszak zna na niego lekarstwo), ani pełnym doznawaniem przyjemności. Jest stanem zmaconym, niezupełnym, nierozstrzygalnym.

Przedstawione w wierszu Lechonia doświadczenie emigracyjne ma charakter uwięzienia – w czasie, przestrzeni, powtarzanych wzruszeniach, powrotach do miejsc i doznań, które nostalgia zabarwia czarem niespotykanym w bezpośrednim przeżywaniu. Wiemy przecież: „Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie...” Z doświadczenia utraty płynie

⁵³ M. Z a l e s k i: *Nostalgia, siostra melancholii...*, s. 7.

⁵⁴ J. T i s c h n e r: *Chochół samackiej melancholii...*, s. 19.

ważna i przewrotna lekcja poznania wartości utraconego świata. Jednocześnie czai się w nim niebezpieczeństwo, pułapka bierności i stagnacji, uwięzienie w losie niepełnym, niejednoznacznym, zmaconym.

Projekt melancholijny

Doświadczenie nostalgii w poezji Lechonia wpisuje się w pewien ogólniejszy projekt, obecny w jego wierszach z różnych lat – projekt doświadczenia melancholijnego. Jego sygnałami wywoławczymi są żal uładowany, zaleczony smutek, szukanie i możliwość pociechy. W wierszu z 1941 roku – *** inc. *Od żalu nie uciekniesz...* [PZ, 85] przesunięte zostały akcenty biegunów emocjonalnego doświadczenia. Żal ulega tutaj dramatycznemu wyostrzeniu:

Od żalu nie uciekniesz, nie ujdiesz goryczy,
I każda twa pociecha – to widmo przeszłości.
Ach! czegoż się spodziewa i na cóż to liczy
Każdy z nas, co na tyle patrzył nikczemności?

I tylkoś jest zdziwiony, że jeszcze cię wzrusza
To drzewo całe w kwiatach, różowy wschód słońca,
I żyjesz, aby twoja nieśmiertelna dusza,
Co dane jej przecierpieć, cierpiała do końca.

Podstawowe elementy świata pozostają jednak te same: żal i pociecha, cierpienie i przyjemność wzruszenia, rozpacz i radość nie doprowadzone do końca, wzajemnie przez siebie zmacone. I w tym przypadku pociecha płynie z przeszłości, a wzruszenia układają się w rytm powtórzeń: „I tylkoś jest zdziwiony, że jeszcze cię wzrusza / To drzewo całe w kwiatach, różowy wschód słońca”. Świat wierszowy zacieśnia swoje granice, zamyka się w widmowym kręgu powtórzeń („I każda twa pociecha – to widmo przeszłości”), więzi w emocjach, od których nie ma ucieczki („od żalu nie uciekniesz”). Także projekt przyszłości nie dopuszcza już żadnej zmiany, nie przewiduje nawet śladu aktywności człowieka:

I żyjesz, aby twoja nieśmiertelna dusza,
Co dane jej przecierpieć, cierpiała do końca.

Zamkniętemu światu towarzyszy domykający się czas, z silnie odczuwaną perspektywą końca, czas odmierzany powtarzalnym rytmem straty:

Cóż z tego, że, coś kochał – przemija jak dymy,
Że po tych, co odchodzą, żal serce ci tłoczy.

Dramatyczne przeżycia chronologicznie związane z wojną oraz jej skutkami w wierszu Lechonia komunikowane są w sposób peryfrazystyczny („Każdy z nas, co na tyle patrzył nikczemności”) i uniwersalizujący („coś kochał – przemija jak dymy”). Można je odczytywać jako doświadczenia, będące skutkiem dziejowej zawieruchy, jak i przypadki wieku dojrzałego. Co więcej, są one porządkowane według pewnego schematu przeżywania świata, którego obecność można odnaleźć także w wierszach Lechonia sprzed wojny. Jest to wewnętrzny projekt melancholijnego odczuwania, tak charakterystyczny dla usposobienia autora *Srebrnego i czarnego* i jego lirycznych transpozycji. Mimo przemian świata jego postrzeganie nie zmienia się w sposób zasadniczy. Już w *Srebrnym i czarnym* – przypomnijmy – życie pojmowane było w kategoriach straty:

Tylko zeschłe liście, tylko zwiędłe kwiaty!
[*** inc. *W złotych strzępach liści...*, PZ, 58]

niemożliwości szczęścia:

Nic mi nie pomoże na tęsknotę moją,
Już mnie żadne szczęście od niej nie odoczy.
[*** inc. *W złotych strzępach liści...*, PZ, 58]

żału:

[...] I poczułem nagle,
Że już nigdy nie będzie, jak zeszłego lata.
[*** inc. *Na niebo wypływają...*, PZ, 56]

skończonego czasu:

Nie stanie się nic więcej. Już wszystko się stało.
[*Toast*, PZ, 48]

W wierszach emigracyjnych melancholijny portret przeżywania pozostaje nadal aktualny. O doświadczeniach i doznaniach emocjonalnych wieku dojrzałego podmiot opowiada językiem melancholii:

Pojąłem, że to prawda. Że wszystko skończone.

[*Wieczór w Salamance*, PZ, 100]

Nic jeszcze nie chcę żegnać, lecz już widzę świetnie
To wszystko, co stracone i co niedościgłe.

[*Stara Warszawa*, PZ, 137]

Chorału Bacha słyszę dźwięki,

Na niebo ciągną szare mgły

I wszystko mi już leci z ręki:

Miłość i rozkosz, prawda, sny.

[*** inc. *Chorału Bacha...*,

PZ, 152]

Stracone, choćby jeszcze dni przyszły łaskawsze,

Pogrzebane, stracone, stracone na zawsze.

[*Erynie*, PZ, 221]

Z czasem jednak melancholijny projekt wypełnia się życiem. Dojrzałym wierszom w większym stopniu skłonni jesteśmy wierzyć, bo stoi za nimi doświadczenie. Nieokreślona, przeczuwana strata nabiera bardziej realnych wymiarów. Czas zawsze odczuwany jako zamknięty, rzeczywiście zaczyna się domykać. Dyspozycja do melancholijnego przeżywania świata sprawdza się w konfrontacji z życiem. Język zatem nie zmienia się w sposób istotny. W wierszu z 1921 roku czytamy:

Jesień już idzie, i odejść mi pora,

Nic nie wyczekam, nie wyśnię nic więcej,

Z rozsnuwającej się nici pajęczej

Tępa mi patrzy bezmyślność, jak zмора.

[*Jan Potocki*, PZ, 199]

A po trzydziestu przeszło latach:

I w którąkolwiek pójde stronę,

Wszędzie jesienny chrzęści chrust.

A jeszcze nic nie załatwione

I nie odjęte nic od ust.

[*** inc. *Chorału Bacha...*, PZ, 152]

I w wierszu być może ostatnim:

Co dzień to samo. I już śmierć.

... You know, you know...

[„*Bzy w Pensylwanii*”, PZ, 229]

Projekt melancholijnego odczuwania w liryce Lechonia mimo upływu lat pozostaje właściwie nie zmieniony. „Co dzień to samo. I już śmierć” – to niemal esencja jego poetyckiej twórczości, przejmująca, bo sformułowana faktycznie u kresu doświadczeń.

W wierszu *** inc. *Od żalu nie uciekniesz...* [PZ, 85] wewnętrzny projekt melancholijny porządkuje przeżycia i doświadczenia, będące udziałem zbiorowego losu, wyznaczonego historią. Zakończenie wiersza przynosi jednak naukę, która melancholijne doświadczenie przekracza:

My z starym Sofoklesem spokojnie patrzymy
Na ten widok, na który chciałbyś zamknąć oczy.

To lekcja dystansu, klasycznego spokoju, który sankcjonuje postawę bez buntu, zgodę na istniejący stan rzeczy, postawę obserwatora. I tym razem przypomina się fragment wiersza sprzed dwudziestu lat: „Ach! ileż jest spoczynku w tym słowie: tak trzeba!” [*Toast*, PZ, 48], jednakże potwierdzony nieporównanie cięższym bagażem życiowych doświadczeń autora. Odwołanie się do antycznego autorytetu nadaje tej lekcji charakter ponadwiekowej mądrości.

Życie jest doświadczeniem cierpienia, przemijania, utraty. Z zamkniętego kręgu egzystencjalnych doznań rysują się dwie możliwości wyjścia. Pierwsza,znaczona każdemu – to śmierć, uwolnienie z życiowych więzów, perspektywa „nieśmiertelności duszy” przeciwstawiona życiu, skazującemu na cierpienia „do końca”. Możliwość druga jest przywilejem nielicznych. W zakończeniu wiersza w sposób znaczący zostaje oddzielone „my” liryczne („my z starym Sofoklesem”) od lirycznego adresata, któremu przypisane jest doświadczenie powszechne⁵⁵. Możliwością wybranych jest filozoficzny i artystyczny dystans, możliwość zapanowania nad głębią cierpienia i gwałtownością wydarzeń. Życie ludzkie, postrzegane jako ograniczone i zamknięte, jawi się zatem w dwu perspektywach nieskończoności – religijnej i artystycznej, w perspektywie śmierci i sztuki. W każdej z nich mieści się obietnica pogodzenia sprzeczności. Z jednej strony kres życia pogodzony zostaje z nieśmiertelnością duszy, z drugiej – „widok, na który chciałbyś zamknąć oczy”, łączy się z wyniosłym, spokojnym spojrzeniem wielkiej sztuki.

⁵⁵ O semantyce form osobowych w emigracyjnych wierszach Lechonia niezwykle interesująco pisze W. Wysocki: *Homofonia i rozszczepienia*. W: I d e m: *Kręgi wygnania...*, s. 164–175. Tutaj zob. także analizę form osobowych omawianego wiersza, s. 165–166.

Dwa porządki

W wierszu zderzone zostają z sobą dwa porządki, o czym wymownie świadczy konstrukcja podmiotu lirycznego, precyzyjnie zanalizowana przez Wojciecha Wyskiela, a zwłaszcza

łączenie poszczególnych form jednostkowych w zbiorowe, wyraźnie pojawiające się w miejscach akcentowanych, jakby w charakterze swego rodzaju point. Tak więc na końcu pierwszej zwrotki zjawia się forma „każdy z nas” – przy czym „my” obejmuje ludzi wyróżnionych przez pewne doświadczenie („patrzył na nikczemności”), przede wszystkim „ja” i „ty”. W finale wiersza pojawia się zaś forma „my [...] z Sofoklesem”, przy czym nie jest jasne, kogo poza „ja” i Sofoklesem miałyby ona obejmować, natomiast jasne jest chyba, że ze wspólnoty tej wykluczone jest „ty”. [...]

„Ja” pojawia się w wierszu jako przynależne do dwóch różnych wspólnot, za każdym razem jest ono składową innego „my”. W pierwszym wypadku jest to wspólnota doświadczenia obejmującego przede wszystkim – choć nie tylko – „ja” i „ty”. Czytelnik, znający choćby w przybliżeniu datę powstania wiersza i wiedzący cokolwiek o jego autorze, nie będzie miał najmniejszych kłopotów z konkretyzacją tej wspólnoty i doznanych przez nią „nikczemności”. Drugą wspólnotę wyznacza „my [...] z Sofoklesem”. Nazwisko greckiego tragika symbolizuje w tym kontekście zarówno pewną postawę wobec życia (wyznaczoną przez koncepcję fatum), jak i najwyższej klasy dokonania literackie oraz żywotną tradycję kultury europejskiej. Pozycję „ja” wyznacza jednocześnie przynależność do obu wspólnot.⁵⁶

Wyskiel interpretuje tę sytuację następująco:

Podmiot mówiący tego wiersza jest członkiem zbiorowości, z której postawami i nastrojami się utożsamia; i jednocześnie jest wieszczem, który przywołując najlepsze wzorce, wskazuje tej zbiorowości właściwą drogę.⁵⁷

Komplikacja sytuacji komunikacyjnej zawartej w wierszu ma swoje przełożenie na wspomniane wcześniej zderzenie dwóch porządków – porządku egzystencji i porządku sztuki. W spostrzeżeniu tym nie

⁵⁶ Ibidem, s. 166.

⁵⁷ Ibidem.

byłoby nic szczególnego, spotkanie tych dwóch planów jest przecież właściwe każdemu utworowi literackiemu, gdyby nie fakt, że w przypadku Lechonia nabiera ono szczególnego znaczenia i wyznacza istotną cechę jego poezji. Dwa porządki są wobec siebie w wielu punktach przeciwstawne. Porządek egzystencji akcentuje doświadczenie straty, intensywność emocji, jednoczesność żalu i wzruszenia, konieczność cierpienia i śmierci. Porządek wielkiej sztuki natomiast jest porządkiem hierarchii i trwałości, patosu i uwznioślenia, opanowania i dystansu. Pierwszy z nich charakteryzuje ruch rozproszenia, drugi – określa zamiysł ocalania tego, co istotne. Odrębność dwóch porządków podkreśla zawarta w finale wiersza odmiennność perspektywy, przypisanej każdemu z nich. W porządku egzystencji mieści się „widok, na który chciałbyś zamknąć oczy”, porządek sztuki charakteryzuje spokojne spojrzenie. Tam mamy do czynienia z nietrwałym światem, trudnymi do opanowania emocjami i nieobecnością sensu, tutaj spokój płynie z dystansu i świadomości, że czas sztuki nie przemija, a w trwałości jej wzorców kryje się przeczucie sensu i ziarno mądrości.

W wierszach Lechonia często napotkamy, współbrzmiające z wierszem *** inc. *Od żalu nie uciekniesz...*, przywołanie dwóch odrębnych porządków i jednoczesne ustalenie ich wzajemnej hierarchii:

Wokoło tylko trwogi i troski tak liczne,
Ale ty się nie buntuj przeciw przeznaczeniu:
Spokojnie pisz do końca swe wiersze klasyczne,
Które wtedy są dobre, gdy cierpisz w milczeniu.
[*Jablka i astry*, PZ, 115]

A nad ową otchłanią, gdzie się razem stacza
Zło i dobro i w trupiej rozkłada się pleśń,
Głos się wznosi, co wszystko wskrzesza i przebacza:
„Ach! musi umrzeć w życiu, co ma powstać w pieśni”.
[*Poezja*, PZ, 158]

Porządek życia charakteryzuje kondensacja cierpienia i lęku, jego istotą jest nietrwałość, bezkształt i brak sensu – „gdzie się razem stacza / Zło i dobro”. Szansa ocalenia tkwi jedynie w wyższym porządku artystycznym. Wzajemna relacja porządku życia i sztuki przypomina wykładnię tajemnicy eleuzyjskiej: „musi umrzeć w życiu, co ma powstać w pieśni”. Jej sens jest zatem bezsporny, chociaż nie do końca odkryty. Nie można go objaśnić, trzeba zawierzyć autorytetom.

Z wyżyn sztuki w kierunku życia płynie mądrość, nauka formułowana każdorazowo z pozycji autorytetu. Bywa, że jest to autorytet osobowy: „my z starym Sofoklesem”. Innym razem jego obecność zakłada nakaz formułowany bez wahań i wątpliwości, świadectwo znajomości recepty na nietrwałość i cierpienia życia: „Ale ty się nie buntuj przeciw przeznaczeniu: / Spokojnie pisz do końca”. W ostatnim przypadku – zwiastunem zasady i sensu życia jest tajemniczy, bezosobowy głos, który wszakże wznosi się nad otchłanią życia („Głos się wznosi, co wszystko wskrzesza i przebacza”). Semantykę form osobowych przypisanych dwóm wyodrębnionym porządkom odnieść także można, co zazwyczaj jest uprawnione w przypadku utworów lirycznych, do wewnętrznego zdialogizowania podmiotu mówiącego. Rozpada się on wówczas na dwie części, tę, zwróconą ku egzystencji, i drugą, zakotwiczoną w porządku sztuki. Racje obu stron nie zostają do końca uzgodnione. Mimo wielokrotnie formułowanych deklaracji sensu i ocalenia w porządku sztuki wciąż powracają nastroje zagubienia, beznadziejności, świadectwa rozproszenia sensu. Terapia zatem nie jest do końca skuteczna. „Ja” pozostaje zawieszone pomiędzy dwiema sprzecznymi wykładniami świata. Jedna rozpoznaje go jako terytorium utraty, wydziedziczenia i nie zaleczonego smutku, druga dostrzega ponad nimi fundament ocalenia i trwałości w nieprzemijających wartościach kultury.

Jej niewzruszone trwanie stanowi przeciwwagę dla zagrożeń historii, przemian świata, katastrof dziejowych:

Czy słyszysz? Gdy w gruz pada, co wznosiły wieki,
W Weronie pod bombami, w ogromnym płomieniu
Do Julii Capuletti Romeo Montecchi
Wśród nocy, utęskniony, woła po imieniu.

Szimenno! Której szarfa bohaterów wieńczy,
Jak nic cię nie zmieniły te wojny wciąż krwawsze!
O Fedro, Mario Stuart, o Beatriks Cenci!
Wśród świata, co się pali, cierpicie jak zawsze.

[*Manon*, PZ, 108]

Pisze Wyskiel:

W centrum kanonu wierszy emigracyjnych Lechonia znajduje się bohater romantyczny umieszczony na tle płonącego świata. To pieśniarz – znamy tę pozę, znamy ten kostium. Schematyczność tła jest

oczywista. W efekcie ze zderzenia zbiorowej tragedii z własnymi burzami nie wynika nic specjalnie ciekawego. Oba szeregi budowane są z gotowych klisz, które w dodatku poeta potrafi tylko ustawić obok siebie, natomiast nie umie ich zderzyć. Dlatego zarówno cała ta rzeczywistość, jak i usytuowany w jej centrum bohater są tak bardzo statyczni. Świat płonie, poeta śpiewa. Od dawna był przygotowany na ten moment, wie, że najważniejsze jest to, by nie zaniechać pieśni.⁵⁸

Monolog podmiotu na tle płonącego świata niewątpliwie może razić zarówno sztucznością ujęcia, jak i łatwością efektu. Nie o efekt jednak tu chodzi, ale o terapię w obliczu wielkiego zniszczenia. Porządek kultury w przywołanych wierszach Lechonia pojawiał się zawsze niejako w odpowiedzi na bolesne przeżycia, doznania nietrwałości i przemijania, powracające doświadczenie straty. W doświadczeniach tych tyleż było zagrożenia i poczucia beznadziejności, co tęsknoty do ocalenia oraz szukania tego, co pozostaje. Ta dwoistość jest jednym z powodów – tak charakterystycznych dla Lechoniowych wierszy – emocji zmąconych, niepełnej radości i niepełnej rozpacz, ambiwalentnych reakcji na świat. Doświadczenie przemian świata, a wśród nich katastrofy wojennej niesie cierpienie, budzi lęk, żal i gorycz, ale nie rozpacz. Szczególnie cenne staje się wówczas to, co nie mija lub powraca z rytmem właściwym naturze:

I tylkoś jest zdziwiony, że jeszcze cię wzrusza
To drzewo całe w kwiatach, różowy wschód słońca,
[*** inc. *Od żalu nie uciekniesz...*, PZ, 85]

Co kiedyś twe spojrzenie muskało przelotnie,
Tym dzisiaj się napięścić nie może twe oko,
Te same mógłbyś kwiaty oglądać stokrotnie
I zieleń, co wciąż bardziej zda ci się głęboką.
[*Jablka i astry*, PZ, 114]

Wśród wzruszeń ciągle aktualnych mają także swe miejsce Romeo i Julia, Szimena, Fedra, Maria Stuart, Beatriks Cenci i Manon, wielkie namiętności i grzechy świata utrwalone w ponadczasowej formie niepoślednich dzieł literackich. O ich trwaniu decyduje właśnie ta forma. Porządek kultury jawi się jako porządek ocalenia tego, co ma swe źródło w ludzkich sprawach, w porządku egzystencji.

⁵⁸ Ibidem, s. 172.

Zaklinanie świata

Ocalić można wszystko, jeśli się ocali
To, co nas robi ludźmi: nasze własne burze.
[Manon, PZ, 108]

– wygłasza podmiot wobec dziejowej burzy, a ocalić w kontekście wiersza znaczy: nadać formę artystyczną. Łatwość sformułowania recepty na ocalenie sprawia jednak, że nie tyle wierzymy w jej skuteczność, ile w niewzruszone pragnienie ocalenia „własnych burz”.

Węc patrzaj nieulekły, jak czyha zatrata
Na tyle miast wspaniałych i świat cały płonie

– to nie jest naturalna reakcja na ogrom zniszczenia, lecz właśnie zagłuszanie lęku, zaklinanie świata, zabieg magiczny. Parada wielkich postaci literackich i teatralnych na tle płonącego świata to odwrócenie głowy od tego, co skazane na zniszczenie, i szukanie możliwości ocalenia ludzkich uczuć. Wielość argumentów na to, że szansa taka istnieje, że możliwe jest ocalenie w formie sztuki prawdziwych namiętności, ma charakter samoutwierdzania się w wierze, że nie wszystko przemija. Sztuka w okolicznościach zawieruchy dziejowej staje się jedyną szansą ocalenia, szansą gorączkowo chwytaną, potwierdzaną wielokrotnie powtarzаныmi zaklęciami. Taki charakter ostatecznie mają wyrażenia gnomiczne, formułujące sens i reguły świata:

Ocalić można wszystko, jeśli się ocali
To, co nas robi ludźmi: nasze własne burze.
[Manon, PZ, 108]

„Ach! musi umrzeć w życiu, co ma powstać w pieśni”.
[Poezja, PZ, 158]

Kryje się w nich chęć zastąpienia rozpadającego się świata pozorem całości i sensu, pragnienie odbudowania pełni, która uległa zburzeniu, zapisany jest w nich powrót utopii.

Pisze w eseistycznym wywodzie Marek Bieńczyk:

Literaturę melancholijną wyróżnia chęte używanie – dosłowne lub ukryte – tych właśnie pojęć: „świat”, „wszechświat”; w swej intencji nie kreuje ona bowiem niczego, lecz tylko nieudolnie odtwarza

utracone, całość, która się rozpadła. Nosi w sobie żalobę świata, nieokreśloną stratę świata i „wszystkimi” możliwymi słowami naśladuje jego ogrom i spójność, której już dla niej nie ma, pozoruje jego istnienie w całej nienaruszonej pełni [...]; odbudowuje pośpiesznie świat w pseudognomach, w ironicznych definicjach, pseudoepistemologicznych metaforach, sentencjach, przysłowiach, bonmotach odnoszących się do „całości” świata i jego praw. Rekonstruuje go zwłaszcza w urojonych kolekcjach: kolekcjach słów tworzonych przez figurę wyliczenia, enumeracji – tę gorącą utopię melancholika. Melancholia literacka zachowuje się jak samotna cząstka, która – to rozpaczliwie, to ironicznie, to nostalgicznie – chce być metonimią, częścią całości. Przywołuje więc w różnych figurach całość, której poczucie utraciła.⁵⁹

Poezja Jana Lechonia od swoich początków naznaczona jest nieokreśloną stratą. W wierszach emigracyjnych owa strata przybiera wymiar realny, świat dawnego porządku faktycznie wali się w gruzy. Postawę podmiotu wobec wydarzeń określa jednak w dalszym ciągu wewnętrzny projekt melancholijnego odczuwania, który z jednej strony ujmuje je w kategorii utraty, braku, końca, z drugiej natomiast pielęgnuje utopię, pośpiesznie odbudowuje pozory całości świata. Sentencje objaśniające jego sens drastycznie nie pasują do totalnego rozpadu, tłumaczą się jedynie jako formuły magiczne, zaklęcia, które przywrócić mają światu wymiar sensu, trwałości i pewności. Wyliczenie bohaterów literackich na tle płonącego świata w wierszu *Manon* też temu celowi służy, przestrzeń dzieł wiecznych buduje przeciwwagę dla totalnego zniszczenia, lecz tworzy ją w gorączkowym pośpiechu. Żaden z pojedynczych argumentów nie jest dość mocny, by ocalić „nasze ludzkie burze”, mocy tej nabiera dopiero ich nagromadzenie, figura enumeracji, złudzenie pełni. Magiczny gest zastąpienia nietrwałego porządku egzystencji porządkiem wiecznym w wierszu *** inc. *Od żalu nie uciekniesz...* wyrażał zabieg zastąpienia początkowego „my” lirycznego, które odsyłało do wspólnoty doświadczeń, zupełnie innym „my” w zakończeniu wiersza. „My z starym Sofoklesem” – sytuuje się już w wiecznym porządku tradycji, lecz figura zamiany ma wydźwięk magiczny. W wierszu *Plato* [PZ, 159] owo magiczne zastąpienie przybiera formę przejścia z rzeczywistości realnej egzystencji w wieczny wymiar sztuki:

⁵⁹ M. Bińczyk: *Melancholia...*, s. 39.

Lecz nigdy nie zgodzony z miłości utratą,
Patrzę, jako powoli obraca się scena
I zamiast tych straconych przychodzą: Erato,
Kalliope, Polihymnia, Talia, Melpomena.

Zaklęcia Lechonia nie leczą jednak melancholii, terapia formuł magicznych wykazuje ograniczoną skuteczność. Podmiot pozostaje zawieszony między dwoma odrębnymi porządkami: jeszcze po stronie egzystencji i melancholii – „nigdy nie zgodzony z miłości utratą”, i już po drugiej stronie „sceny”. Figura zastąpienia, zamiany sugeruje alternatywę, możliwość odrzucenia wymiaru nietrwałości i utraty, a przyjęcia wiecznego porządku sensu. Jednak zaklęcia przynoszą tylko chwilową ulgę, dlatego trzeba je wciąż powtarzać. Między dwoma porządkami trwają raczej zmagania, spór o terytorium między „ja” uwięzionym w melancholii i „ja” zwróconym ku kulturze, tradycji, sztuce. Wybór tej drugiej opcji jest raczej po stronie pragnień niż realnych możliwości. W wierszu skierowanym do Horacego czytamy:

Więc chociaż wielkim klęskom muszę dotrzeć wiernie
I choć mi nie przystoi rozstać się z żałobą,
W ten jeden letni wieczór chciałbym przy falernie
Na Soracte pod śniegiem – patrzeć razem z Tobą.
[*Vides ut alta stet...*, PZ, 167]

Przestrzeń klęski i żałoby to codzienność, powszechność doświadczenia, natomiast wieczny wymiar sztuki jest rodzajem święta, przeżyciem wyjątkowym, pragnieniem oderwania się od zwykłej egzystencji. Lecz owa egzystencja i codzienne trwanie nie są takie znów zwykłe, jak mogłoby się wydawać. To „wielkie klęski”, „żałoba”, która ma w sobie rys uroczysty, wydarzenia ujęte w formę poetyczną i wzniosłą. W cytowanej strofie po stronie rzeczywistości Marek Pytasz dostrzegł głównie „wywierający presję zewnętrzny przymus” i „świadectwo nie w pełni akceptowanego obowiązku”⁶⁰. Zapisał więc:

Rozdarcie między tym, co społeczne, a tym, co prywatne, nie ma piętna tragiczności wyboru, obarczone jest smutkiem egzystencji, romantyczną religią smutku, przekonaniem, że nic więcej wydarzyć się nie może, skoro tragedia się dopełniła, skoro presuponowaną

⁶⁰ M. Pytasz: „*Vides ut alta stet...*” *Jana Lechonia*. W: *Skamander*. T. 7..., s. 93.

wcześniejszą motywację zastąpiło uświadomione poczucie obowiązku wytrwania przy przegranej.⁶¹

To prawda, że tragedia się dokonała, ale wymiar „wielkiej klęski” jest źródłem patosu.

Niewątpliwie wzniosły jest patos, jaki w nostalgicznym oglądzie wywołuje uczucie nieodwołalności przeszłości: czegoś bezpowrotnie utraconego i tym samym pogrążonego w beczasowości, niezmiennego, zastygłego w swej wiecznej doskonałości – patos, jaki przynosi wiedza *consummatum est*.

– pisze Marek Zaleski⁶². Rzeczywistość klęski i żaloby doświadczana jest w kategoriach powinności, wierności i stosowności. I jest to nie tyle zewnętrzny przymus, ile wybór formy egzystencji, twarzowy kostium dawnych, zapomnianych wartości. Dzięki niemu jałowa egzystencja świata „po bitwie” zyskuje rys tragiczny; „smutek egzystencji” i „romantyczna religia smutku” niosą z sobą aurę wzniosłości. Świat codziennego doświadczenia bowiem jest realnością klęski, która nie mija, i żaloby, która nie ma końca. Postawę wobec niego kształtują wzory przeszłości, anachroniczne cnoty i zapomniane już gesty (stosowność, wierność, powinność). W postawie tej zawiera się projekt zatrzymania przeszłości, rodzaj zaklinania świata, kształtowanie go według ideałów minionego czasu. „Muszę dotrwać wiernie” i „nie przystoi mi” – nie są wynikiem zewnętrznego przymusu, lecz świadomie wybranej postawy wobec świata, są utwierdzaniem się w formie przejętej z dziewiętnastowiecznej tradycji i nadawaniem formy nowemu światu. O jego jakościach rozstrzyga percepcja i postawa podmiotu, w nich zaś kryje się idea zatrzymania przeszłości, charakterystyczna dla wrażliwości nostalgicznej, „iluzja i obietnica, że przeszłość powróci jako echo estetyczne i jako aura tej przeszłości”⁶³. Echo estetyczne i towarzyszącą mu aurę można także usłyszeć i dostrzec w tradycyjnym kształcie wiersza, regularnym trzynastozgłoskowcu (7 + 6), regularnych, dokładnych rymach. Lechoniowa skłonność do tego typu wiersza jest niewątpliwym przejawem postawy nostalgicznej, sytuującej ideał w przeszłości. To także sposób nadawania nowemu światu formy, zaklinania go według wzorów przeszłości.

⁶¹ Ibidem.

⁶² M. Z a l e s k i: *Nostalgia, siostra melancholii...*, s. 8.

⁶³ Ibidem, s. 7.

Lechoniowe zaklinanie świata przybiera różne formy. Ujmuje go w gnomy, które pozornie objaśniają jego sens, poszukuje dowodów jego trwałości i wylicza je, zastępuje świat, jaki jest jego wyobrażeniem opartym na wzorach przeszłości (pamięci i dawnej literatury), nadaje mu formę, mającą przywrócić światu pozór sensu i ładu. Owo zaklinanie oznacza przyjęcie określonej taktyki w spotkaniach podmiotu wierszy z rzeczywistością, która ulega destrukcji i degradacji, grozi rozpadem i chaosem. Przypomnijmy:

Wśród burz, co już szaleją i co grożą z dali,
Kiedy wszystkie się siły rozprzęgły w naturze,
Ocalić można wszystko, jeśli się ocali
To, co nas robi ludźmi: nasze własne burze.

[*Manon*, PZ, 108]

Ciche domy dzieciństwa, gdzie się błogo śniło,
Książki niegdyś czytane z płomieniem na twarzy,
Wszystko, wszystko, co nasze, do kości z cmentarzy,
Wydane na zagładę lub w proch się zmieniło.

I tylko tak jak zawsze, kiedy błysnie dzionek,
Nad rolę we mgłach całą i nad stare drzewa,
Wysoko, aż do nieba wznosi się skowronek
I tę samą co zawsze piosnkę swoją śpiewa.

[*Skowronek*, PZ, 117]

W wierszach z czasów wojny rozpoznaniu świata jako ogromu zniszczenia każdorazowo towarzyszy podjęcie próby jego ocalenia. Wiersze z lat pięćdziesiątych charakteryzuje już zupełnie inna sytuacja człowieka w świecie. Wyznaczają ją całkowite zerwanie kontaktu z teraźniejszością, przeczucie zbliżającego się końca oraz wywołana przez nie perspektywa całkowitego oddzielenia od życia i charakterystyczna kreacja świata za mgłą:

Jedną mgłą więc zachodzą: miłość nie dzielona,
Mnie tylko znane winy, śmieszna złuda sławy.
I tylko złote słońce, co nade mną kona,
Żywszym blaskiem oświeca dach starej Warszawy.

[*Stara Warszawa*, PZ, 137]

Jak przez mgłę widzę tylko z coraz większej dali
Tę, którem niegdyś kochał, które mnie kochały.

[*Plato*, PZ, 159]

Chorału Bacha słyszę dźwięki,
 Na niebo ciągną szare mgły
 I wszystko mi już leci z ręki:
 Miłość i rozkosz, prawda, sny.
 [*** inc. *Chorału Bacha...*,
 PZ, 152]

Każdorazowo dokonane rozpoznanie oddzielenia podmiotu wierszy od życia otwiera przed nami perspektywę odejścia od rzeczywistości, która utraciła już swe znaczenie. W wierszu *Stara Warszawa* jest to powrót do przeszłości, zastąpienie realności fantazmatem, stopniowe wejście w świat marzony:

Czuję, płynie przez okno zapach dawnych kwietni,
 Widzę meble pluszowe, jedwabne poduszki,
 A ja, z Stasiem Balińskim, obaj siedmioletni,
 Śpiewamy w chórze dzieci piosenkę Moniuszki.
 [*Stara Warszawa*, PZ, 137]

W utworze *Plato* – jak pamiętamy – figura zastąpienia dotyczyła nietrwałego życia i wiecznego świata sztuki⁶⁴:

Lecz nigdy nie zgodzony z miłości utratą,
 Patrzę, jako powoli obraca się scena
 I zamiast tych straconych przychodzą: Erato,
 Kalliope, Polihymnia, Talia, Melpomena.
 [*Plato*, PZ, 159]

W przypadku trzecim, w wierszu *** inc. *Chorału Bacha...*, przed podmiotem otwiera się już jedynie ostatnia możliwość odejścia, perspektywa eschatologiczna:

Ach! I Sąd jeszcze Ostateczny,
 Na który trzeba będzie iść.
 [*** inc. *Chorału Bacha...*,
 PZ, 152]

Za każdym razem mamy tutaj do czynienia z podjęciem próby zaleczenia rany, powstałej w miejscu oddzielenia człowieka od realnej strony życia, z pragnieniem zaleczenia jego obcości w świecie. Terapia

⁶⁴ Por. na ten temat uwagi A. Węgrzyniakowej: *Tworzywo Lechoniowej poezji* („musi umrzeć w życiu, co ma powstać w pieśni”). W: *Skamander*. T. 7..., s. 24–25.

ta nie może się okazać w pełni skuteczna, gdyż zamiast zrozumienia i akceptacji zakłada odejście od rzeczywistości. Dokonuje się ono w wierszach, w istocie jest zatem odejściem w stronę słów. To rzeczywistość wierszowa jest przestrzenią, w której uobecniają się fantazmaty, miejscem, gdzie dokonuje się magiczna zamiana sceny utraty na scenę wiecznych wartości.

Poezja Lechonia na trudne problemy człowieka z życiem podpowiada łatwe rozwiązania, ujęte w lekki, potoczny kształt tradycyjnego wiersza, proste i jasne sformułowania, powracające formuły słowne. Zaklinanie świata, mające na celu uczynienie go możliwym do akceptacji i zrozumiałym, przybiera niejednokrotnie lekką formę aforyzmu:

Ale są jeszcze przecież rzeczy niepojęte
Jak zapach heliotropu i kolor szafranu.

[*Mędrca szkiełko*, PZ, 133]

„Ach! musi umrzeć w życiu, co ma powstać w pieśni”.

[*Poezja*, PZ, 158]

Podobnie było w wierszach przedwojennych:

Śmierć chroni od miłości, a miłość od śmierci.

[*** inc. *Pytasz, co w moim życiu...*, PZ, 47]

Albo wierzy się w życie, albo w śmierć się wierzy.

[*Proust*, PZ, 53]

Rozwiązaniom tym towarzyszy niewymuszona elegancja stylu oraz prostota i łatwość wyrazu. Jeżeli zatem świat można wyjaśnić i nazwać, ująć w lapidarne określenia i gnomy, to skąd bierze się smutek tych wierszy? Dlaczego owo przełożenie doświadczeń na język nie jest źródłem radości i poczucia pełni, której zamysł tkwi w aforystycznej formie? Być może dlatego, że łatwość słów jest jedynie złudzeniem, zasłoną, zaklinaniem świata z góry skazanym na porażkę. Rzeczywistość bowiem do słów nie przystaje, świata nie tłumaczy lapidarność gnomu. Poezja Lechonia nie jest świadectwem naiwności jej autora, nie towarzyszy jej nierozumne zadowolenie płynące z poczucia przyszpilenia świata. Jest raczej wynikiem nierównej walki reguł języka z chaosem rzeczywistości. W poezji tej mamy do czynienia z przeciwstawieniem postępującej entropii świata z jednej strony oraz konsekwentnym trwaniem reguł tradycyjnej poezji i autoritetu literatury – z drugiej. Niewspółmierność między tymi dwoma

obszarami jest dla Lechoniowych wierszy bardzo istotna. Wzorce dawnej poezji dla świata zburzonych form wydają się ostatnią deską ratunku, jedyną szansą jego ocalenia. Poezja Lechonia nie zaprasza do intelektualnych dociekań, do prób zrozumienia, nie proponuje także nowych światów zrodzonych z wyobraźni artysty. Ta poetycka propozycja karmi się złudzeniem, stara się odtworzyć utraconą całość, formę świata, która się rozpadła. Na gruzach dawnego porządku Lechoń próbuje zachować pozory istnienia pełni. Te pozory podtrzymuje w imię autorytetu literatury. Żalobę świata stara się leczyć utopią, która naturalnie chaosu świata ani nie tłumaczy, ani nie pokrywa. Mimo ponawianych zaklęć, przywołujących sferę sensu i pełni, drastyczna niewspółmierność ruchu entropii i ładu utopii jest źródłem nie zaleczonego smutku Lechoniowych wierszy.

Melancholia i retoryka

W liryce Lechonia doświadczenia życiowe, przeżycia i emocje zostają uporządkowane według dwu matryc, dwóch planów. Pierwszy z nich wyznacza wewnętrzny projekt **melancholijnego odczuwania**, drugi natomiast odwołuje się do reguł pięknego mówienia, autorytetu literatury i ponadczasowego sensu. Ten drugi plan umownie nazywam **retorycznym**.

W melancholijnym planie postrzegania zarejestrowane zostaje rozproszenie świata, jego destrukcja i wszechobecność straty. Plan ten pozwala tropić w rzeczywistości alegorie śmierci. Zawarta w jego obrębie powtarzalność nie kryje wyższego sensu, sugeruje raczej działanie młyna, który odbiera jednostkowemu doświadczeniu jego niepowtarzalność, nieustannie mieli je na wciąż te same elementy⁶⁵:

⁶⁵ O powtórzeniach w Lechoniowej poezji (m.in. liście, ogród jesienny) pisze w niezwykle interesującym studium S. S z y m u t k o: *Konwencjonalizacja i problemy lektury. O poezji Jana Lechonia*. W: „*Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny...*” *Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*. Red. W. L i g z a, W. W y s k i e ł. Łódź 1995, odmiennie jednak je interpretując: „Odnosi się wrażenie, że przyczyną powtarzalności jest ściśle przyleganie słowa do rzeczy, że Lechoń nie zmienia słowa, obawiając się zdeformować rzecz.” (s. 161).

Tylko zeschnięte liście, tylko zwiędłe kwiaty!

[*** inc. *W złotych strzępach liści...*, PZ, 58]

I w którąkolwiek pójde stronę,
Wszędzie jesienny chrząstki chrust.

[*** inc. *Chorału Bacha...*, PZ, 152]

Życie jest rytmem jałowej, monotonnej powtarzalności:

Co dzień to samo. I już śmierć.

... You know, you know...

[„*Bzy w Pensylwanii*”, PZ, 229]

To niepełna radość i niezupełna rozpacz:

Pachnie łąka skoszona i myślę: „Mój Boże!

Jak dobrze jest mi tutaj i jak bardzo smutno!”

[*Chelmoński*, PZ, 165]

Życie jest wreszcie nieustannym doświadczaniem straty, w której nieprzerwanie obecna jest zapowiedź straty ostatecznej, tego, „w co tak trudno nam uwierzyć”. Zgodnie z rozpoznaniem Freuda, melancholijna strata sięga w głąb osobowości człowieka. W wierszu kierowanym do św. Antoniego czytamy:

Twój brunatny samodziół

Widzę: idziesz po niebie.

Popatrz, gdzie się zapodział,

Bo zgubiłem sam siebie.

[*Święty Antoni*, PZ, 156]

Wojciech Bałus pisze, komentując poglądy Freuda:

Zagadkowość melancholii w tym się zawiera, że utracie czy zagubieniu ulega samo jądro człowieka. Pograżone w depresji *ego* nie potrafi już odnaleźć siebie, a w sobie żadnego oparcia. Freudowska melancholia jest formą narcyzmu, tęsknym żalem za utraconym samym sobą. Fakt ten powoduje, że trudno wykryć przyczynę choroby, on też wyjaśnia, dlaczego melancholia „przejawia się w wyrzutach wobec samego siebie i znieważaniu siebie, i narasta do urojeniowego oczekiwania kary”.⁶⁶

⁶⁶ W. Bałus: *Mundus melancholicus...*, s. 137. Wewnętrzny cytat – Z. Freud: *Żaloba i melancholia...*, s. 297.

Także ten Freudowski motyw odnajdziemy bez trudu w lirykach Lechonia:

Jętkły smętnych trąb orkiestry
I zawodzą z ciężkich wież.
Agamemnon – Klitemnestry,
A ty siebie sam się strzeż.

W tobie samym tylko zguba,
Kleopatry w tobie wąż.
[*** inc. *Jętkły smętnych trąb
orkiestry...*, PZ, 220]

Pod niebem dotąd czystym, co nagle się mroczy,
Nie skazany przez Boga, nie wyzuty z ziemi,
Rozsądziłem sam siebie i jak Edyp oczy,
Wrywam z siebie serce rękami własnymi.
[*Oedipus Rex*, PZ, 217]

O problemach człowieka ze światem, będącymi w istocie problemami z samym sobą, wiersze Lechonia opowiadają językiem melancholii. W tym porządku – jak sądzę – mieści się także wyznanie z wiersza *Chelmoński* [PZ, 165]:

Wiem, czego mi potrzeba: tęsknię do ojczyzny,
Której nigdy nie było i nie ma na mapie.

Gdzie zatem znajduje się ojczyzna, będąca przedmiotem tęsknoty? Przypuszczalnie nie jest to „ojczyzna myśli mojej”, bo ta przecież zawsze jest w zasięgu ręki. Być może trwa w minionym czasie, przypisana formacji kulturowego pokolenia, którego Lechoń był „ostatnim” reprezentantem, ale też pewnie nie, bo tęsknotę wywołują tu doznania zmysłowe, zapachy, widoki „jak w Polsce”...

Stefan Szymutko widzi w przytoczonym fragmencie tęsknotę do ojczyzny zaświatowej, tej za zasłoną, jako że „spełnienie marzenia emigracyjnego nie koi zwróconej ku zaświatom duszy”⁶⁷. Przedmiot tęsknoty tak prosto w wierszu wyrażonej, jawi się dość enigmatycznie. Doświadczenie melancholii – jak pamiętamy – płynie z poczucia straty nieokreślonej, ważniejsze niż co i gdzie jest dla niego samo doznanie braku i tęsknoty. Projekt utraty wpisany został w duszę

⁶⁷ S. S z y m u t k o: *Konwencjonalizacja...*, s. 169.

melancholika, zanim ten cokolwiek utracił. O „siostrzanej” wobec melancholii nostalgii pisze Marek Zaleski:

Ja nostalgiczne to trochę ja bez siebie, ja w separacji z samym sobą, wyrażone i skazane na nieustanne studiowanie stanu pustki i bólu rozłączenia. Jednak nieodmiennie jest to ja, a nie miejsce, które dopiero jako obszar na mapie doświadczenia zostaje zabarwione udręką, ja w poszukiwaniu samego siebie. [...]

Najbardziej istotną sprawą z tym związaną – podkreśla Starobinski – staje się spostrzeżenie (nota bene poczynione właśnie już przez Kanta), iż tęskni się nie tyle za miejscem utraconym, ile za sobą dawnym w tym miejscu.⁶⁸

W *Chelmońskim* [PZ, 165] Lechonia doznania zmysłowe są łudząco podobne do tych w Polsce:

Kaczki ciągną, grązele kwitną na jeziorze,
Jakby wypisz, wymaluj Chelmońskiego płótno.
[.....]
Jak w Polsce płyną skądciś swędy spalenizny,

Końcowe wyznanie dopowiada, że nie o identyfikację geograficzną w ustaleniach źródeł tęsknoty tu chodzi, lecz o ojczyznę, „której nie było i nie ma na mapie”. Jedyne zatem element świata, który tak naprawdę się zmienił, to doświadczające zapachów i widoków „ja”. Ojczyzna nie jest na mapie, bo jest we mnie dawnym, a mnie dawnego już nie ma. Tak rozumiana nostalgia, podobnie jak melancholia, nigdy się nie kończy, skoro nie można odzyskać minionego czasu. Podmiot wierszy Lechonia chętnie pielęgnuje złudzenie, że jednak jest to możliwe. „Po tylu odtąd latach czyż jestem tak inny?” – pyta w wierszu *Mokotowska piętnaście* [PZ, 119]. W *Starej Warszawie* [PZ, 137] mocą fantazmatu sprawia, że przeszłość powraca:

A ja, z Stasiem Balińskim, obaj siedmioletni,
Śpiewamy w chórze dzieci piosenkę Moniuszki.

Powrót jest jednak złudzeniem. Można zobaczyć w marzeniu siebie siedmioletniego, ale nie można być nim ponownie. Odzyskiwanie przeszłości nie jest już rejestrowaniem doświadczenia melancholij-

⁶⁸ M. Z a l e s k i: *Nostalgia, siostra melancholii...*, s. 9.

nego, jest jego terapią. U Lechonia – jak wcześniej pisałam – ma ona charakter zaklinania świata. Jest odejściem od rzeczywistości w stronę słów, i w tym tkwi zapowiedź retorycznego projektu porządkowania emocji oraz świata. Wiedzie ku niemu poetyka powtórzeń, której wykładnia w liryce Lechonia jest ambiwalentna. W planie melancholijnym sytuuje się ona w porządku utraty, rejestruje rozproszenie, uporczywe i jałowe powroty ciągle tych samych doznań i spostrzeżeń. Jednakże powtórzenie jest również szansą na pochwycenie sensu, odsyła do porządku ocalenia.

Te dwa wymiary: tracić i ocalać – spotykają się z sobą w wierszu *Jablka i astry* [PZ, 114–115]. Jest to wiersz o sensie powtórzeń i powrotów. Zapisane w nim doświadczenie melancholijne opowiada o tym, że „tak samo” nie znaczy już „to samo”, a czas niepostrzeżenie wprowadza w podobne doświadczenia element zmiany (a więc także – straty):

Tak samo bije para znad wilgotnej uzdy
I szumią stare klony nad kamienną bramą,
Wielkie ptaki jesienne skaczą poprzez bruzdy,
A przecież nic w tej chwili już nie jest to samo.

I wiedz, że kiedy wrócisz w te jedyne strony,
By tamte ujrzyć liście jak wiatr je porywa,
Tak samo będziesz chodził jak tu zamyślony
I słuchał tej jesieni, co już jest prawdziwa.

Powrót zatem „w te jedyne strony”, do „tamtych liści” i „prawdziwej” jesieni jest niemożliwy, bo nie ma już dawnego „ja”. Stwierdzenie: „Tak samo będziesz chodził jak tu zamyślony”, oznacza, że czujemy to samo niezależnie od miejsca, bohaterowi tu i tam towarzyszy tęsknota. Jej obiektu i tym razem „nigdy nie było i nie ma na mapie”, tęskniona ojczyzna minęła wraz z czasem i dawnym „ja”. Paradoksalnie jednak to czas i zmiana podmiotu doświadczania warunkują proces ocalenia. Dopiero powrót sprawia, że jesień „już jest prawdziwa”. Bohater wiersza wraz z czasem nie tylko utracił dawną lekkość wrażeń, ale przede wszystkim zyskał głębię i dojrzałość widzenia:

Co kiedyś twe spojrzenie muskało przelotnie,
Tym dzisiaj się napięścić nie może twe oko,

Te same mógłbyś kwiaty oglądać stokrotnie
I zieleń, co wciąż bardziej zda ci się głęboką.

Tylko wielokrotne spojrzenie, doświadczenie powtarzane – pozwala dostrzec wartość świata. Poznanie jego sensu umożliwia powrót do minionych doświadczeń w pamięci:

Z oddechu niepamięci jakiś powiew żenie
Dźwięk słów na pozór błahych jak poźółkle wstążki,
Których teraz dopiero zrozumiesz znaczenie,
Jak za wcześniej czytanej bardzo mądrej książki.

W stracie zatem tkwi załączek mądrości, ona jest warunkiem odzyskania w pamięci znaczenia minionego czasu. Doświadczenie bezpośrednie – to „spojrzenie przelotne” i za „wcześnie czytana bardzo mądra książka”. Możliwość zdobycia tej mądrości daje dystans, powrót w pamięci i obecna w nim szansa ocalenia:

„Wszystko – mówisz – com kochał, jak wichry minęło,
Lecz przecież nic w mym sercu nie poszło na marne”.

Wymiar ocalenia nie mieści się już w melancholijnym doświadczeniu straty. Jego obecność umożliwia sięgnięcie po drugą matrycę, projekt retoryczny. Znamienny dla tego drugiego porządku jest początek wiersza:

Ileż razy tak samo wychodziłeś w pole,
Wdychałeś mocny zapach z już wygrzanej bloni!
Ten wiatr, to przecież dawne, znane ci Eole,
Ten sam, co i przed laty, daleki Favoni!

Powtarzalna sytuacja uruchamia pamięć i umożliwia rozpoznanie. Powrót w pamięci ma jednak charakter dwojaki. Wskazuje na minionie doświadczenia („to przecież dawne, znane ci”, „ten sam, co i przed laty”), lecz pamięci prywatnej towarzyszy pamięć gotowych matryc utrwalonych w kulturze („Eole”, „Favoni”). Doświadczenie zatem spotyka się tutaj z rodzajem alegorii, wyobrażeniem lub tylko sygnałem, który niczego nie tłumaczy, stanowi natomiast gest sięgnięcia po retoryczną maskę świata. Indywidualna sytuacja nie jest tu ważna, jej powtarzalność zastyga w gotową matrycę, wspólny kulturowy kod. Do ponadjednostkowych matryc odsyła także nauka zawarta w zakończeniu wiersza:

Wokoło tylko trwogi i troski tak liczne,
 Ale ty się nie buntuj przeciw przeznaczeniu:
 Spokojnie pisz do końca swe wiersze klasyczne,
 Które wtedy są dobre, gdy cierpisz w milczeniu.

Prawda o indywidualnym przeżyciu przeznaczona zostaje ciszy, milczeniu, natomiast twórczość poetycka sięgać winna po gotowe wzorce, schematy i reguły należące do repertuaru klasycznej poezji. Powtarzalność doświadczeń uczy tego, że pojedyncze wypadki nie mają znaczenia. Istotne jest to, co wspólne, ponadczasowe. Owa prawda wspólna, esencja ludzkiego życia – częstokroć przybiera formę aforystyczną:

„Wszystko – mówisz – com kochał, jak wichry minęło,
 Lecz przecież nic w mym sercu nie poszło na marne”.
 [.....]
 Spokojnie pisz do końca swe wiersze klasyczne,
 Które wtedy są dobre, gdy cierpisz w milczeniu.

To aforystyczne prawdy są przypuszczalnie treścią „bardzo mądrej” księgi, do której odsyłają świat i pojedyncze doświadczenia, oglądane z czasowego dystansu. Księga ta jest zapisem sensu wolnego od przemian czasu i zmienności losu.

W wierszach Lechonia spotykają się dwa plany, w które wpisane zostały doświadczenia człowieka, plan melancholijny i retoryczny. Pierwszy dotyczy jego losu indywidualnego, który jednakże wypełnia ogólny projekt właściwy doświadczeniu melancholii, w planie drugim odrzucona zostaje zmienność czasu i jednostkowe przypadki na rzecz gotowych, literackich schematów ludzkiego losu i niezmiennych matryc sensu. Porządek retoryczny dąży do ocalenia świata, rzeczywistości rozsypującej się w melancholijnym widzeniu stara się nadać formę, której podstawą są wzorce przeszłości. Klasycyzm, dystans i spokój ponadczasowego spojrzenia w wierszach Lechonia powracają wielokrotnie. Przypomnijmy:

My z starym Sofoklesem spokojnie patrzymy
 Na ten widok, na który chciałbyś zamknąć oczy.
 [*** inc. *Od żalu nie uciekniesz...*, PZ, 85]

I zamiast tych straconych przychodzą: Erato,
 Kalliope, Polihymnia, Talia, Melpomena.
 [Plato, PZ, 159]

Często jednak ów dystans i wiara w ocalenie są formą ucieczki od realnego świata i bolesnych przypadków losu. Porządek retoryczny ma wówczas magiczny wydźwięk, jest zaklinaniem świata, zagrożonego chaosem i destrukcją, uporczywym utwierdzaniem go w formie. Powrót retorycznej utopii staje się terapią zarówno historycznej, jak i melancholijnej entropii świata. Sięganie po gotowe wzorce dawnej literatury służy utrzymaniu iluzji ponadczasowego sensu, nadaje formę i kształt bezkształtnym czasom i doświadczeniom.

Jerzy Ziomek zwraca uwagę na modelowe przeciwstawienie terapeutycznych właściwości, przypisanych sztuce słowa. Pisz:

Poetyka i retoryka stanowią dwie komplementarne części nie tylko jako dwie teorie budowy tekstu, lecz także jako dwie koncepcje odbiorcze: poezja poprzez *katharsis* uwalnia od uczuć dolegliwych, retoryka wzmacnia uczucia dobre. Poezja pełni funkcje ataraktyczne, retoryka – stymulujące. Obie dziedziny sztuki słowa są terapeutyczne, choć stosują różne metody.⁶⁹

To przeciwstawienie można w pewnym sensie odnieść do dwóch wyodrębnionych porządków w ramach propozycji lirycznej Lechonia. Porządek melancholijny bliższy jest istocie poezji, dąży do wyrażenia prawdy wewnętrznych przeżyć podmiotu, sięga po *katharsis*, by uwolnić go od smutku, żalu, goryczy, tęsknoty. Porządek retoryczny natomiast zakłada odejście od indywidualnych doświadczeń wewnętrznych na rzecz stymulujących właściwości sztuki słowa.

W poezji Lechonia porządek ten nie służy zrozumieniu świata, rozpoznaniu specyfiki jego form, docieraniu do prawdy. Odwołuje się natomiast do społecznego mniemania⁷⁰, kulturowych wzorców, wspólnych ponadjednostkowych matryc. Przypadki człowieka i świata wpisane są w gotowe, ponadczasowe formy. Tym samym słowa odrywają się od rzeczy i tworzą świat językowy, będący wynikiem pragnień podmiotu wypowiedzi, jego dążenia do utopii. Aforystyczne definicje świata, zgrabne formuły jego reguł służą zachowaniu pozorów całości, ład i sensu. W istocie są jednak zręczną retoryczną żonglerką, odwołującą się do złudzenia, że świat ująć można w proste objaśnienia i efektowne paradoksy. Nie tłumaczą świata i nie szukają prawdy.

⁶⁹ J. Ziomek: *O współczesności retoryki*. W: I d e m: *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*. Warszawa 1994, s. 149.

⁷⁰ Ibidem, s. 150.

Poprzestają na zasłonięciu rzeczywistości retoryczną zasłoną. W retorycznym zatem porządku wpisanym w lirykę Lechonia dostrzec można dalekie echo retoryki Arystotelesowskiej, o której Ziomek pisał, że

jest poetyką wypowiedzi monologowej jako wypowiedzi fingującej, podległej jednak akceptowanym powszechnie regułom, które oszukiwanemu mówią, że wprawdzie jest oszukiwany, ale przez to bogatszy i mądrzejszy niż nie oszukiwany.⁷¹

Retoryczny projekt Lechoniowych wierszy jest w istocie pozytywną odpowiedzią na zapisane w nich doświadczenie melancholii. Stanowi próbę złagodzenia jego skutków, zalecenia pęknięć, rozproszenia, wszechobecnej straty. Podmiot wierszy ma z jednej strony świadomość melancholijną – kresu i utraty, z drugiej natomiast – podejmuje się naprawy świata w sferze słów:

A ja, w niebo wpatrzony, do świata ostatka
Będę mówił pacierze, jak uczyła Matka.
A resztę, co tu gadać, wszystko diabli wzięli.
[Pan Twardowski, PZ, 136]

Bywa i tak, że wobec rozmiaru straty („Bo zgubiłem sam siebie”) pozostaje mu jedynie cudze słowo, magiczne zaklęcie, ludowa modlitwa:

„Niech się święci chwała Twoja,
Niech się znajdzie zguba moja!”
Amen!
[Święty Antoni, PZ, 156]

Wydaje się, że owo niecodzienne spotkanie porządku melancholijnego i retorycznego w poezji Lechonia wyznacza istotną jej właściwość. Doświadczenia emocjonalne podmiotu każdorazowo podlegają porządkowaniu według dwu matryc i ustalaniu stanów ich posiadania. Liryka autora *Arii* z *kurantem* ma swoją stronę ciemną i jasną. Jest zapisem ich zmagania. Owo spotkanie dwóch nie przystających do siebie porządków zdaje się jeszcze jedną wykładnią utrwalonego w literackiej legendzie wyobrażenia o dwóch profilach Jana Lechonia⁷².

⁷¹ Ibidem, s. 142.

⁷² Por. T. T e r l e c k i: *Dwa profile Jana Lechonia. W: Pamięci Jana Lechonia...*, s. 19–25.

Aneks

Dokumentacja bibliograficzna

I. Utwory Jana Lechonia

1. Poezje

Na złotym polu. Zbiorek wierszy. Warszawa 1913 [właśc. 1912]. – *Po różnych ścieżkach. Zbiór wierszy.* Warszawa 1914. – *Karmazynowy poemat.* Warszawa 1920. [Wydania następne: Warszawa 1922; Warszawa 1930; Wrocław 1988]. – *Srebrne i czarne.* Warszawa 1924. [Wydania następne: Warszawa 1928; Warszawa 1987]. – *Historia o jednym chłopczyku i o jednym lotniku.* „Wiadomości Polskie” [Londyn] 1941, nr 29. [Wydania osobne: Londyn 1946; Przedmowa: S. J. Kowalski. Michigan 1993]. – *Lutnia po Bekwarku.* Londyn 1942. – *Aria z kurantem.* Przedmowa: S. Baliński. Nowy Jork 1945. – *Poezje zebrane.* Londyn 1954. [Wydanie amerykańskie: New York 1954]. – *Poezje.* Wyboru dokonał i życiorysem poety poprzedził: M. Toporowski. Warszawa 1957. – *Poezje.* [Oprac. T. Burzecki]. Warszawa 1963. [Wydania następne: Warszawa 1973; Warszawa 1976]. – *Wybór poezji.* Warszawa 1966. – *Poezje wybrane.* Wyboru dokonał i wstępem opatrzył: W. Natanson. Nota bibliograficzna: J. Bandrowska. Warszawa 1977. – *Poezje.* Wyboru dokonała: W. Nowakowska. Posłowie: R. Matuszewski. Warszawa 1979. [Wydanie następne: Warszawa 1987]. – *Wiersze romantyczne.* [Muzyka: L. Laprus]. Kraków 1979. – *Poezje.* Wybrała i wstępem opatrzyła: M. Wełna. Lublin 1989. – *Poezje.* Oprac. i wstęp: R. Loth. Wrocław 1990. – *Poezje Wybrane (II).* Wybór, wstęp i nota bibliograficzna: T. Burek. Warszawa 1990. – *Pieśń o Stefanie Starzyńskim.* [Wybór wierszy]. Warszawa 1991. – *Aria z kurantem i inne wiersze.* Bielsko-Biała 1992. – *Cramoisi, argent et noir.* Présentation, traduction du polonais par R. Legras. [B.m.w.] 1994. – *Niebioso ku nam nachyl.* Wybrał i opatrzył posłowiem: P. W. Lorkowski. Kraków 1994. – *Poezje: Karmazynowy poemat, Srebrne i czarne, Lutnia po Bekwarku, Aria z kurantem, Marmur*

i róża, Z wierszy rozproszonych. Oprac. i posłowie: W. Smaszc. Białystok 1994. – *Popiół i kwiat.* Wybrał i wstępem poprzedził: Z. Jerzyna. Warszawa 1994. – *Poezje zebrane.* Oprac. i wstępem poprzedził: R. Loth. Toruń 1995. – *Anioł polskiej doli.* Wybór i posłowie: W. Smaszc. Warszawa 1996.

2. Satyry

Królewsko-Polski kabaret 1917–1918. Warszawa 1918 [Wydanie anonimowe]. – *Facecje republikańskie.* [Współautor: A. Słonimski]. Warszawa 1919. – *Rzeczpospolita Babińska. Śpiewy historyczne.* Warszawa 1920. – *Pierwsza szopka warszawska. Revue w 3 odsłonach.* [Współautorzy: A. Słonimski, J. Tuwim; autorzy podpisani: Picador, jego koń i jeszcze jedno zwierzę]. Kraków 1922. – *Szopka Picadora.* [Współautorzy: W. Rzymowski, A. Słonimski, J. Tuwim]. Prapremiera: Warszawa „Qui pro quo” 1924. [Tekst niezany]. – *Polityczna szopka Cyrulika Warszawskiego.* [Współautorzy: M. Hemar, A. Słonimski, J. Tuwim]. „Cyrulik Warszawski” 1927, nr 9–14. [Wydanie osobne: Warszawa 1927]. – *Szopka Cyrulika Warszawskiego.* [Współautorzy: J. Paczkowski, A. Słonimski, J. Tuwim]. „Cyrulik Warszawski” 1929, nr 20, 21, 24, 30, 37, 39, 43, 46. – *Szopka Polityczna.* [Współautorzy: M. Hemar, J. Tuwim, A. Słonimski]. „Cyrulik Warszawski” 1930, nr 10–16. [Wydanie osobne: Warszawa 1930]. – *Szopka polityczna 1931.* [Współautorzy: M. Hemar, J. Tuwim. Współudział: K. I. Gałczyński, J. Paczkowski, Ś. Karpiński]. Warszawa 1931. – *Kabaret skamandrytów.* [Autorzy: <J.> Tuwim, <A.> Słonimski, <J.> Lechoń]. Red. L. Lachowiecki. Warszawa 1995.

3. Utwory dramatyczne i proza

Fragmenty dramatyczne. Oprac. T. Januszewski. Warszawa 1978. – *Bal u Senatora. Fragmenty nie ukończonej powieści.* Oprac. i posłowiem opatrzył: T. Januszewski. Warszawa 1981. – *W pałacu królewskim. Nokturn dramatyczny* [1916]. Oprac. E. Krasieński. „Dialog” 1984, nr 6.

4. Eseje, szkice, publicystyka literacka

O literaturze polskiej. Londyn 1942. [Wydania następne: Nowy Jork 1946. Oprac. P. Kądziera. Warszawa 1993]. – *Poezja czysta w poezji polskiej.* [B.m.w.] 1943. – *Polish Literature.* „Bulletin of the Polish Institute of Arts and Sciences in America” [New York] 1943, nr 4. [Wydanie osobne: Nowy Jork 1943]. – *Aut Caesar aut nihil.* „Wiadomości” [Londyn] 1954, nr 45–47. [Wydania osobne: Londyn 1955; Edycja amerykańska: *American Transforma-*

tions. *Aut Caesar aut nihil*. Przedmowa: K. Wierzyński. „The Polish Review” (Nowy Jork) 1958, nr 3; Nowy Jork 1959]. – Mickiewicz. Paryż 1955. – *Cudowny świat teatru. Artykuły i recenzje 1916–1962*. Zebrał, oprac. i wstępem opatrzył: S. Kaszyński. Warszawa 1981. – *Portrety ludzi i zdarzeń*. Oprac. P. Kądziała. Warszawa 1997.

5. Ankiety, wywiady, listy, dziennik

Jak się uczyli współcześni wybitni pisarze polscy? [Ankieta]. „Wiadomości Literackie” 1926, nr 3. – *Literaci i artyści polscy w Ameryce*. „Ku wolnej Polsce” [Egipt – Palestyna] 1941, nr 8 [przedruk: „Głos Polski” (Tel Awiw) 1942, nr 2]. – [Streszczenie wywiadu dla National Press Service: „Ameryka – Echo” (Toledo, Ohio) 1941, nr 40]. – *Spotkanie z poetą*. [Rozmawiał W. Mieczysławski]. „Wiadomości” [Londyn] 1954, nr 23. – *Listy do Anny Jackowskiej*. Oprac. R. Loth. Warszawa 1977. – *Dziennik*. T. 1. Słowo wstępne: M. Grydzewski. *O „Dzienniku” Lechonia*: M. Danilewiczowa. Londyn 1967; T. 2. Londyn 1970; T. 3. Londyn 1973. [Wydanie następne: T. 1–3. Wstęp i konsultacja edytorska: R. Loth. Warszawa 1992–1993].

6. Przekłady poezji i sztuk teatralnych

L. Andrejew: *Ten, którego biją po twarzy. Widowisko w 4 aktach*. Warszawa [Teatr Polski] 1922. – G. A. Caillavet, R. de Flers: *Zielony frak. Komedia w 4 aktach*. Warszawa [Teatr Polski] 1928. – M. Pagnol: *Mariusz. Komedia w 4 aktach*. Warszawa [Teatr Polski] 1933. – J. Giraudoux: *Wojny trojańskiej nie będzie. Dramat w 2 aktach*. [Tłum. 1936]. Warszawa [PWST] 1956. – A. Błok: *Jesienne pieśni*. [Muzyka: J. Świder]. Warszawa 1985.

II. Opracowania krytyczne

1. Studia i szkice przekrojowe, przyczynki

Monografie i rekonesanse

P. Grzegorzcyk: *Twórcy i badacze kultury zmarli w 1956 roku. Jan Lechoń (1899–1956)*. „Kultura i Społeczeństwo” 1957, nr 3. – J. Kwiatkowski: *Lechoń Jan*. „Encyklopedia Współczesna” 1957, nr 5. – J. Stradecki: *Lechoń Jan*. W: *Polski Słownik Biograficzny*. T. 16. Kraków 1971. – A. Hutnikiewicz: *Jan*

Lechoń (1899–1956). W: *Obraz literatury polskiej*. Seria 6: *Literatura polska w okresie międzywojennym*. Red. J. Kądziera, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska. T. 2. Kraków 1979. – T. Witkowski: *Konrad i erynie – Jan Lechoń*. W: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*. Red. I. Maciejewska. Warszawa 1982. – W. Wyskiel: *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie (krąg pierwszy i drugi)*. Kraków 1988 [wyd. 2., poszerzone. Kraków 1993]. – J. A. Kosiński: *Album rodzinne Jana Lechonia*. Warszawa 1993. – I. Opacki: *Jan Lechoń*. W: *Literatura emigracyjna 1939–1989*. T. 1. Red. M. Pytasz. Katowice 1993. – W. Wyskiel: *Nie skończona sprawa samotnego poety*. W: *Pisarze emigracyjni. Sylwetki*. Red. B. Klimaszewski. Kraków 1993. – S. J. Kowalski: *Jan Lechoń jako redaktor i publicysta w okresie nowojorskim*. Lublin 1995. – W. Łukso-Nowakowska: *Jan Lechoń. Zarys życia i twórczości*. Warszawa 1996.

Prace biograficzne i wspomnieniowe

J. Miernowski: *Rozmowa imaginacyjna z Lechoniem*. „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 42. – [Anonim]: *Pisarze polscy w Brazylii*. „Wiadomości Polskie” [Paryż–Londyn] 1940, nr 39. – A. Janta: *O Lechoniub jubileuszowym*. „Wiadomości” [Londyn] 1948, nr 24 [przedruk – Idem: *Losy i ludzie*. Londyn 1961]. – J. Ciechanowski: *Przemówienie na jubileuszu w Nowym Jorku*. „Wiadomości” [Londyn] 1948, nr 43. – S. Lam: *Najwybitniejsi poeci emigracji współczesnej*. Wyd. S. Lam. Paryż 1951. – S. Stroński: *Onorate l'altissimo poeta*. „Wiadomości” [Londyn] 1952, nr 32. – J. Sakowski: *Kwiaty i popioły*. „Wiadomości” [Londyn] 1952, nr 48. – [Anonim]: *Debiut aktorski Lechonia*. „Wiadomości” [Londyn] 1955, nr 39. – S. Baliński: *Pamięci Lechonia. Melodie dzieciństwa*. „Wiadomości” [Londyn] 1956, nr 31. – K. Beylin: *Tragiczna śmierć poety*. „Głos Ludowy” [Detroit] 1956, nr 27. – M. Hemar: *List o Lechoniub*. „Wiadomości” [Londyn] 1956, nr 30. – M. Grydzewski: *Pamięci Lechonia. Uniwersytet i „Pro Arte et Studio”*. „Wiadomości” [Londyn] 1956, nr 31. – J. Iwaszkiewicz: *Jan Lechoń. (Wspomnienie)*. „Twórczość” 1956, nr 9 [przedruk – Idem: *Książka moich wspomnień*. Warszawa 1957 i wyd. nast.; polemika – L. H. Morstin: *W obronie jasnej pamięci zmarłego poety*. „Życie Literackie” 1956, nr 51]. – kaj- [K. A. Jaworski]: *Tragiczna śmierć Jana Lechonia*. „Kamena” 1956, nr 6. – J. Jordan: *Na śmierć poety Lechonia*. „Orzeł Biały” [Londyn] 1956, nr 26. – I. Krzywicka: *Jak poznałam Boya-Zeleńskiego*. „Nowa Kultura” 1956, nr 33 [polemika – L. H. Morstin: *W obronie jasnej pamięci zmarłego poety*. „Życie Literackie” 1956, nr 51]. – M. Kuncewiczowa: *O Janie Lechoniub*. „Wiadomości” 1956, nr 41. – J. Szela [Z. Mitzner]: *Dwa wyjścia*. „Świat” 1956, nr 25. – J. Najdowa: *Portret Lechonia w Muzeum Pom[orza] Zach[odniego]*. „Kurier Szczeciński” 1956, nr 156. – M. Piechal: *O Janie Lechoniub*. „Głos Robotniczy” 1956, nr 149. – Z. Oścień [M. Piechal]: *Wspomnienie czy zmyślenie?* „Kronika” [Łódź] 1956, nr 24. – S. Podlewski:

Poeta, który nie mógł żyć bez Ojczyzny. „Caritas” 1956, nr 6. – J. Sakowski: *Pamięci Lechonia. Nasz Leszek*. „Wiadomości” 1956, nr 31. – J. Sakowski: *Poeta niepodległy*. „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” [Londyn] 1956, nr 143. – A. Słonimski: *Jan Lechoń*. „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 27. – A. Słonimski: *Wspomnienie o Lechoni*. „Życie Warszawy” 1956, nr 144. – J. A. Szczepański: *Po śmierci Jana Lechonia*. „Trybuna Ludu” 1956, nr 179 [polemika – H. Markiewicz: *O metodzie imaginacyjnej*. „Życie Literackie” 1956, nr 37; Z. Oścień (M. Piechal): *Mądry Jaszczyk*. „Kronika” 1956, nr 14]. – B. Taborski: *Po śmierci Jana Lechonia*. „Ostatnie Wiadomości” [Mannheim] 1956, nr 394. – T. Terlecki: *Śmierć poety*. „Syrena” [Paryż] 1956, nr 24. – A. Wasilewski: *Lechoń – Paryż 1940*. „Wiadomości” [Londyn] 1956, nr 35. – K. Wierzyński: *Pamięci Lechonia. W sanatorium doktora Piltza*. „Wiadomości” [Londyn] 1956, nr 31. – J. Wittlin: *Pamięci Jana Lechonia. Od Przyryнку do Nowego Jorku*. „Wiadomości” [Londyn] 1956, nr 31. – B. Zagórska: *Zamiast minuty milczenia*. „Echo Krakowa” 1956, nr 141. – S. Żurowski: *Pamięci Jana Lechonia*. „Słowo Powszechne” 1956, nr 141. – [Anonim]: *Pogrzeb Jana Lechonia*. „Wiadomości” [Londyn] 1956, nr 29. – [Anonim]: [Nota bez tytułu] „Życie Warszawy” 1956, nr 142. – L. H. Morstin: *Jan Lechoń*. „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 1 [przedruk – Idem: *Spotkania z ludźmi*. Kraków 1957]. – M. Piechal: *Tragedia twórczej niemocy*. „Kronika” [Łódź] 1957, nr 19. – Z. Serafinowicz: *Wspomnienie o Janie Lechoni*. „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 35. – *Pamięci Jana Lechonia*. Londyn 1958. – H. Mortkowicz-Olczakowa: *Wspomnienie o Janie Lechoni*. W: Eadem: *Bunt wspomnień*. Warszawa 1959. – A. Słonimski: *Jan Lechoń*. W: Idem: *Artykuły pierwszej potrzeby. Notatki i uwagi 1951–1958*. Warszawa 1959. – M. Wszelaki: *Wspomnienie o Leszku*. „Wiadomości” [Londyn] 1959, nr 39. – A. Janta: *Jan Lechoń*. W: Idem: *Losy i ludzie*. Londyn 1961. – E. Kozikowski: *Jan Lechoń*. W: Idem: *Miedzy prawdą a plotką*. Kraków 1961. – J. Sakowski: *Kwiaty i popioły*. W: Idem: *Asy i damy. Portrety z pamięci*. Paryż [1962]. – Z. Czermański: *Lechoń*. W: Idem: *Kolorowi ludzie*. Londyn 1966. – S. Lam: *Życie wśród wielu*. Warszawa 1968. – J. Sakowski: *Z poetami Skamandra; Prawie wczoraj*. W: Idem: *Dawne i nowe lata*. Paryż 1970. – M. Kuncewiczowa: *Casus Lechoń*. „Literatura” 1972, nr 27 [przedruk – Eadem: *Natura*. Warszawa 1975]. – I. Lorentowicz: *Oczarowania*. Warszawa 1972. – A. Słonimski: *Lechoń*. W: Idem: *Obecność*. Warszawa 1973. – P. Hertz: *Lechoń w czarnym palcie*. „Tygodnik Powszechny” 1974, nr 21. – A. Słonimski: *Jan Lechoń*. W: Idem: *Alfabet wspomnień*. Warszawa 1975. – Idem: *Wspomnienie o Lechoni*. „Kultura” [Paryż] 1976, nr 5. – Idem: *O Lechoni* – *Warszawianku*. „Gwiazda Polarna” [Stevens Point] 1977, nr 26. – *Ostatnie dni. List Kazimierza Wierzyńskiego do Mieczysława Grydzewskiego*. „Wiadomości” [Londyn] 1979, nr 23. – H. Szletyński: *Trudne życie Jana Lechonia*. „Życie

Literackie" 1981, nr 23; 1983, nr 11. – T. Terlecki: *Jan Lechoń – emigrantem*. „Przegląd Polski” [Nowy Jork] 1981, nr 33. – K. Hrabyk: *Tragiczne karty emigracji*. „Tu i teraz” 1982, nr 30. – S. Nowicka: *Ostatni weekend Lechonia*. „Życie Literackie” 1982, nr 21. – B. Grzeloński: *Jan Lechoń*. W: Idem: *Do New Yorka, Chicago i San Francisco. Szkice do biografii polsko-amerykańskich*. Warszawa 1983. – E. Krasieński: *Nowojorski dramat Lechonia*. „Dialog” 1984, nr 12. – H. Szletyński: *Tajemnica życia i śmierci Jana Lechonia*. „Życie Literackie” 1984, nr 14 [nawiązania – S. Kaszyński: *Jeszcze o tajemnicy życia Jana Lechonia*. „Życie Literackie” 1984, nr 19. – K. Hrabyk: *Jeszcze o śmierci Lechonia*. „Życie Literackie” 1984, nr 20]. – W. Solski: *Ostatni dzień Jana Lechonia*. „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” [Londyn] 1985, nr 89. – F. Krance: *O Lechoni*. W: Eadem: *Powroty*. Białystok 1991. – M. Grydzewski: *O Lechoni*. W: Idem: *Szkice*. Warszawa 1994. – M. Rudzki: *Lechonia poznałem pod fortepianem... Wspomnienia o bywalcach Ziemiańskiej*. „Twórczość” 1996, nr 7.

Syntezy i ujęcia ogólne

J. Kwiatkowski: *Czerwone i czarne. O poezji Jana Lechonia*. „Życie Literackie” 1956, nr 39–40 [przedruk – Idem: *Szkice do portretów*. Warszawa 1960]. – A. Hutnikiewicz: *Sztuka poetycka Jana Lechonia*. W: „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika”. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Z. 3. Toruń 1960. – M. Tatara: *Od poezji wieszczej do stereotypu*. „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej PAN” 1969, T. 7 [przedruk – Idem: *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918–1968*. Wrocław 1973]. – J. Zacharska: *Poeta niemodny? „Poezja”* 1971, nr 11. – A. Hutnikiewicz: *Życie i śmierć poety. (O twórczości Jana Lechonia)*. W: Idem: *Portrety i szkice literackie*. Warszawa 1976. – J. Kwiatkowski: *Felieton poetycki*. „Twórczość” 1976, nr 5 [przedruk – *Lechoniowe pointy*. W: Idem: *Felietony poetyckie*. Kraków 1982]. – M. Dąbrowski: *Lechoń w sporze z romantyzmem*. „Przegląd Humanistyczny” 1980, nr 1. – W. Smaszcz: *„A wciąż klasztor jasno-górski stoi jako skała”*. „Kierunki” 1983, nr 35. – M. Wojtkiewicz: *Narracyjność i teatralizacja w liryce Jana Lechonia*. „Przegląd Humanistyczny” 1984, nr 11–12. – W. Wyskiel: *Jana Lechonia marzenia o sobie samym*. „Literatura” 1985, nr 12. – J. Sawicka: *Lechoń zmęczony*. „Więź” 1986, nr 10. – M. Stępień: *Wierny przegranej sprawie. Emigracyjna twórczość Jana Lechonia*. „Polityka” 1986, nr 23. – R. Loth: *Lechoń, Mochnecki, historia*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1988. – M. Wyka: *Romantyczny repertuar Lechonia i Wierzyńskiego*. „Ruch Literacki” 1988, nr 6 [przedruk – Eadem: *Szkice z epoki powinności*. Kraków 1992]. – J. Sawicka: *Bezdomność i azyl. Przestrzenie wyobcowania w późnych wierszach Jana Lechonia. Rekonesans*. W: *Literatura a wyobcowanie*. Red. J. Świąch. Lublin 1990. – Skamander. T. 7: *Szkice o twórczości Jana Lechonia*. Red. I. Opacki.

Katowice 1991 [tu: J. Sawicka: *Późna twórczość Jana Lechonia*; A. Węgrzyńska: *Tworzywo Lechoniowej poezji* („musi umrzeć w życiu, co ma powstać w pieśni”); A. Nawarecki: *Skok-inscenizacja. Sonda wyobraźni poetyckiej wierszy ostatnich Jana Lechonia* (przedruk – Idem: *Rzeczy i marzenia. O wyobraźni poetyckiej skamandrytów*. Katowice 1993); Z. Marcinów: „Poeta boski i ludzki”. *O składnikach legendy Jana Lechonia. Rekonesans*]. – Skamander. T. 8: *Szkice i interpretacje*. Red. I. Opacki. Katowice 1991 [tu: I. Opacki: *Lechoń i „polskie miły”*. (Wydanie osobne: Kielce 1993; przedruk – Idem: *Król Duch, Herostrates i codzienność. Szkice*. Katowice 1997); S. Szymutko: *Historia w poezji Lechonia*]. – J. Marx: *Naznaczony śmiercią*. W: Idem: *Skamandryci*. Warszawa 1993. – W. Wójcik: *Lechoń w Paryżu i o Paryżu*. W: *Poezja i nostalgia. Studia i szkice o literaturze polskiej na obczyźnie*. Red. W. Wójcik. Katowice 1987 [przedruk – Idem: *Skamandryci i inni nad Sekwaną. Szkice historycznoliterackie*. Katowice 1995]. – I. Opacki: *Problematyka narodowa w twórczości Jana Lechonia. Paryż 1939–1940*. W: *Polskie środowiska twórcze na emigracji we Francji: wrzesień 1939–czerwiec 1940*. Red. M. Tymowski. Warszawa 1995. – S. Szymutko: *Konwencjonalizacja i problemy lektury. O poezji Jana Lechonia*. W: „Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny...” *Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*. Red. W. Ligęza, W. Wyskiel. Łódź 1995.

Przyczynki

J. Iwaszkiewicz: *Lechoń i Tuwim*. W: Idem: *Książka moich wspomnień*. Kraków 1957. – A. Janta: *Linia rozdarcia: Lechoń zrywa z Tuwimem*. „Wiadomości” [Londyn] 1971, nr 8 [przedruk – Idem: „Przyjemnie zapoznać”. Londyn 1972]. – K. Mętrak: *Ameryka Jana Lechonia*. „Kultura” 1971, nr 8. – A. Hutnikiewicz: *Żeromski – Lechoń*. W: *O Stefanie Żeromskim*. Red. J. Paćławski. Kraków 1976 [przedruk – A. Hutnikiewicz: *Portrety i szkice literackie*. Warszawa 1976]. – T. Katelbach: *Wódz i poeta. Lechoń o Piłsudskim*. Londyn [1977]. – W. Smaszcz: *Lechoń warszawski*. „Więź” 1980, nr 7–8. – S. J. Kowalski: *Jana Lechonia działalność mniej znana*. „Ruch Literacki” 1981, nr 1. – M. Sprusiński: „...Ktoś z „Wiernej rzeki”, ktoś bliższy Traugutta”. „Polityka” 1981, nr 24. – L. Stachurski: *Uwagi o Janie Lechoni i Warszawie w jego poezji*. „Poezja” 1985, nr 5–6. – R. Loth: *Uniwersyteckie lata Jana Lechonia*. „Przegląd Katolicki” 1986, nr 31–32. – J. S. Pasierb: *Religijność Lechonia*. „Tygodnik Powszechny” 1986, nr 28. – W. Smaszcz: *Ciastko „Madeleine”. Warszawa w poezji i biografii Jana Lechonia*. „Kultura i Życie” 1989, nr 10. – Idem: „Więc czego nie powiedział, niech będzie ukryte”. „Kierunki” 1989, nr 18. – M. M. Drozdowski: *Wojenny epizod w biografii Lechonia*. „Blok-Notes Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza” 1991, nr 10. – P. Wilczek: „Leszku kochany, żegnaj cię”. *Mowa Kazimierza Wierzyńskiego nad grobem Jana Lechonia w świetle dzieł literackich, dokumentów i wspomnień*. W: Skamander. T. 7:

Szkice o twórczości Jana Lechonia. Red. I. Opacki. Katowice 1991. – J. A. Kosiński: *Jana Lechonia fascynacja Napoleonem*. W: *Skamander*. T. 8: *Szkice i interpretacje*. Red. I. Opacki. Katowice 1991. – M. Stępień: *Rozeszły się drogi przyjaciół*. „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” 1992–1993. – W. Wójcik: *Smutna Wigilia 1939 r. u Lechonia (paryski przystanek skamandrytów czasów wojny)*. W: *Polskie środowiska twórcze na emigracji we Francji: wrzesień 1939–czerwiec 1940*. Red. M. Tymowski. Warszawa 1995. – J. Pyszny: *Śmierć Lechonia w prasie roku 1956*. „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 3.

2. Recenzje, szkice i studia problemowe

Juwenilia

J. Styczeń: *U progu twórczości Lechonia*. „Stolica” 1956, nr 36. – W. Łukso: *Debiut poetycki Jana Lechonia*. „Prace Polonistyczne”, seria 26, 1970. – J. Kisielowa: *Juwenilia Jana Lechonia*. W: *Mity, stereotypy, konwencje. Prace ofiarowane Włodzimierzowi Wójcikowi*. Red. B. Gutkowska, M. Kisiel, E. Tujaj. Katowice 1995.

Twórczość satyryczna

W. Gr. [W. Grubiński]: „Kurier Poranny” 1920, nr 349. – [Anonim]: [Bez tytułu]: „Gospoda Poetów” 1921, z. 4. – (A.): [Bez tytułu]: „Nasz Przegląd” 1931, nr 45. – N.: [Bez tytułu]: „Biuletyn Artystyczny” 1931, nr 2. – A. Kowalczykowa: *Zza kulis „Sowizdrzała”*. „Przegląd Humanistyczny” 1959, nr 4. – S. Lichański: *Dziedzictwo Konradowe*. „Poezja” 1978, nr 11–12. – T. Stępień: *O satyrze*. Katowice 1996.

Karmazynowy poemat

K. Bukowski: „Wiek Nowy” 1920, nr 5735. – W. Gr. [W. Grubiński]: „Kurier Poranny” 1920, nr 349. – W. Horzyca: „Skamander” 1920, nr 3 [przedruk – *Karmazynowy poemat*. W: Idem: *Dzieje Konrada*. Warszawa 1930. – J. Stycz [H. Naglerowa]: „Naród” 1920, nr 9. – J. Stur: „Skamander” i „Karmazynowy poemat” *Lechonia*. W: Idem: *Na przełomie. O nowej i starej poezji*. Lwów 1921. – St. K.: *Na temat „Karmazynowego poematu”*. „Polska Zbrojna” 1922, nr 274. – A. Stodor [A. Cehak]: *Zapiski*. „Kurier Lwowski” 1922, nr 283. – H. Zahorska: „Przegląd Warszawski” 1922, nr 268. – K. Waga: *Problematyka „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia*. W: „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”. Seria 1. Z. 29. Łódź 1963. – I. Opacki: *Wokół „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia*. „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 4 [przedruki – *Dramat narodowej wyobraźni. Wokół „Karmazynowego poematu”*

Jana Lechonia. W: Idem: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979; Idem: *Król Duch, Herostrates i codzienność. Szkice*. Katowice 1997]. – I. Opacki: *Konrad i Herostrates*. „Poglądy” 1978, nr 21. – I. Opacki: *Od „Karmazynowego poematu” do „Wolności tragicznej”*. (Problematyka mitów narodowych w poezji Skamandra – zarys). „Prace Historyczno-literackie”. T. 10: *Studia romantyczne*. Red. J. Opacki. Katowice 1978. – M. Dąbrowski: *Lechoń w sporze z romantyzmem*. „Przegląd Humanistyczny” 1980, nr 1. – T. Burek: *Reduta Lechonia*. „Puls” [Londyn] 1989, nr 42–43.

Srebrne i czarne

E. Breiter: „Świat” 1924, nr 46. – W. Horzycza: *Pomiędzy niebem a ziemią*. „Wiadomości Literackie” 1924, nr 46. – J. Iwaszkiewicz: „Pani” 1924, nr 10–11. – C. Jellenta: „Słowo” 1924, nr 287, 290. – Z. Morstinowa: „Czas” 1924, nr 294. – J. Wołoszynowski: „Rzeczpospolita” 1924, nr 356. – Cz. Borkowski: „Reflektor” 1924/1925, nr 1. – Z. Dębicki: *J. Lechoń i K. Wierzyński. (Kronika literacka)*. „Kurier Warszawski” 1925, nr 22. – J. F. Gawlikowski: „Echo Warszawskie” 1925, nr 16. – Z. Wasilewski: „Gazeta Warszawska” 1925, nr 114. – J. Zahradnik: *Najsmutniejsza książka*. „Słowo Polskie” 1925, nr 67. – K. W. Zawodziński: *Poezja*. „Przegląd Warszawski” 1925, T. 1 [przedruk – Idem: *Wśród poetów*. Kraków 1964]. – Cz. Zgorzelski: „*Srebrne i czarne*” *Jana Lechonia*. „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 1 [przedruk – Idem: *Od Oświecenia ku Romantyzmowi i współczesności*. Kraków 1978]. – J. Kisielowa: „*Srebrne i czarne*” *Jana Lechonia. Próba lektury retorycznej*. W: *Stulecie skamandrytów*. Red. K. Biedrzycki. Kraków 1996.

Dziennik

S. Baliński: *Maska i twarz poety*. „Tydzień Polski” [Londyn] 1968, nr 8. – J. Czapski: *Lechoń i jego dziennik*. „Kultura” [Paryż] 1968, nr 5 [przedruki – Idem: *Tumult i widma*. Warszawa 1985; Idem: *Czytając*. Kraków 1990]. – J. Sakowski: *S.O.S. Lechonia*. „Wiadomości” [Londyn] 1968, nr 10 [przedruk – Idem: *Dawne i nowe lata*. Paryż 1970]. – W. Mieczysławski: *Polskiemu poecie podzwonne*. „Wiadomości” [Londyn] 1968, nr 12. – W. Weintraub: *Du coté de chez Lechoń*. „Wiadomości” [Londyn] 1968, nr 12. – T. Nowakowski: *Kamizelka ratunkowa. (Nad „Dziennikiem” Jana Lechonia)*. „Wiadomości” [Londyn] 1968, nr 20. – J. Brzękowski: „Oficyna Poetów” [Londyn] 1970, nr 3. – Cz. Miłosz: *Duże cienie*. „Kultura” [Paryż] 1972, nr 10. – J. Fryling: *Tom trzeci – i ostatni*. „Wiadomości” [Londyn] 1973, nr 45 [sprostowanie – ibidem 1974, nr 1]. – S. Baliński: *Fantazja i rzeczywistość*. „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” [Londyn] 1973, nr 146. – A. Hutnikiewicz: „*Dziennik*” *Lechonia*. „Więź” 1975, nr 3 [przedruk – Idem: *Portrety i szkice literackie*.

Warszawa 1976]. – M. Stępień: *Nad „Dziennikiem” Jana Lechonia*. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 1. – A. Bernat: *Czytając „Dziennik” Jana Lechonia*. „Więź” 1983, nr 7. – K. Krakowiak: *Obraz osobowości autora w „Dzienniku” Jana Lechonia*. W: *Polska literatura emigracyjna*. Red. W. Białasiewicz. Lublin 1983. – K. Adamczyk: *Między milczeniem a potrzebą mówienia – „Dziennik” Jana Lechonia*. W: *Literatura a wyobcowanie*. Red. J. Święch. Lublin 1990 [przedruk – Idem: *Dziennik jako wyzwanie*. Kraków 1994]. – J. Olejniczak: „Dziennik” Jana Lechonia – próba lektury. W: *Skamander*. T. 7: *Szkice o twórczości Jana Lechonia*. Red. I. Opacki. Katowice 1991. – M. Wyka: „Dziennik” Jana Lechonia – autoterapia, sny, przepowiednie. W: *Eadem: Szkice z epoki powinności*. Kraków 1992. – A. Hutnikiewicz: *Autoportret Lechonia*. „Kresy” 1993, nr 16. – R. Loth: *Nie napisany pamiętnik. Wątek wspomnieniowy w „Dzienniku” Jana Lechonia*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1993. – M. Strzyżewski: *Moja psychastenia. Leszka Serafinowicza opowieść o Janie Lechoni*. „Twórczość” 1994, nr 1. – H. Zaworska: *Jak pan mógł, panie Lechoń*. W: *Eadem: Lustra Polaków*. Łódź 1994. – B. Faron: *Dziennik intymny*. W: *Idem: Spotkania i powroty*. Warszawa 1995. – H. Gosk: „Dokument ludzki”. *Poczucie tożsamości jednostkowej i zbiorowej „ja”*. „Dziennik” Jana Lechonia a kształt formalny oraz treści zapisu. W: *Eadem: A gdy to wszystko zapomnę...* Izabelin 1995. – A. Kochańczyk: „Więc czego nie powiedział – niech będzie ukryte”. O „Dzienniku” Jana Lechonia. W: *W stronę współczesności. Studia i szkice o literaturze polskiej po 1939 roku*. Red. Z. Andres. Rzeszów 1996.

Proza

T. Januszewski: *Posłowie*. W: J. Lechoń: *Bal u senatora. Fragmenty nie ukończonej powieści*. Oprac. T. Januszewski. Warszawa 1981. – W. Nowakowska: *Twórczość prozatorska Jana Lechonia*. „Prace Polonistyczne” 1981, z. 27.

Dramaturgia

T. Januszewski: *Lechoń – dramaturg*. „Kultura” 1977, nr 8. – T. Januszewski: *Posłowie*. W: J. Lechoń: *Fragmenty dramatyczne*. Oprac. T. Januszewski. Warszawa 1978. – E. Krasiński: *Debiut dramatopisarski Lechonia*. „Dialog” 1984, nr 6.

Krytyka literacka i teatralna, publicystyka

T. Mikulski: *Lechonia tęsknota do literatury polskiej*. „Zeszyty Wrocławskie” 1947, nr 2 [przedruk – Idem: *Miniatury krytyczne*. Warszawa 1976]. – W. Łukso: *Prelekcje Jana Lechonia o literaturze polskiej*. W: „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”. Seria 1. Z. 65. Łódź 1969. – S. Kaszyński: *Jana*

Lechonia uwagi o literaturze polskiej. „Prace Polonistyczne” 1976, z. 36. – S. Kaszyński: *Jana Lechonia świat teatru*. „Przegląd Humanistyczny” 1976, nr 1. – W. Nowakowska: *Jan Lechoń jako krytyk literacki*. W: „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Seria I. Nr 17. Łódź 1977. – W. Smaszcz: *Poglądy Jana Lechonia na sprawę literatury*. W: „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Warszawskiego Filia w Białymstoku” 1977, z. 19. – H. Panas: *Lechoń o krytykach*. W: Idem: *Sprawy do przemyślenia*. Olsztyn 1979. – J. Z. Lichański: *Wąsy czy peruka?* „Twórczość” 1994, nr 1. – A. Bernat: *Publicystyka radiowa Jana Lechonia*. „Przegląd Literacki” 1994, nr 1.

Przekłady

A. Kowalczykowa: *Błok i Łochwicka w przekładach Lechonia*. „Slavia Orientalis” 1962, nr 4.

Korespondencja

R. Loth: *Wstęp*. W: J. Lechoń: *Listy do Anny Jackowskiej*. Oprac. R. Loth. Warszawa 1977. – S. Kaszyński: *Nad listami do Jana Lechonia*. „Życie Literackie” 1988, nr 42.

Varia

A. Janta: *O Lechoniowym zbiorze dedykacji autorskich*. „Wiadomości” [Londyn] 1957, nr 42 [przedruk – Idem: *Losy i ludzie*. Londyn 1961; Idem: „*Nic własnego nikomu*”. Warszawa 1977]. – *Lechoń-kompozytor*. W: *Pamięci Jana Lechonia*. Londyn 1958. – A. Janta: *O rysunkach i brulionach Lechonia*. „Wiadomości” [Londyn] 1960, nr 3 [przedruki – Idem: *Losy i ludzie*. Londyn 1961; „*Wiadomości*” na emigracji. Londyn 1968]. – J. Skarbowski: *Muzyczna dusza Jana Lechonia*. „International Society for Music Education” 1995, nr 3–4.

3. Analizy i interpretacje wierszy

Aria z kurantem

J. Kisielowa: *Uwięziony w nostalgii („Aria z kurantem” J. Lechonia)*. W: *Poezja polska. Interpretacje*. Red. K. Heska-Kwaśniewicz, B. Zeler. Katowice 2000.

Bajka warszawska

R. Sadło: *Współczesna „Świtezianka”, czyli o „Bajce warszawskiej” Jana Lechonia*. „Ruch Literacki” 1993, nr 4.

Gniew

R. Piętkowa: „*Wpieklowzięte wniebogłosy*”. „*Gniew*” *Jana Lechonia* – przygotowanie do interpretacji. W: *Skamander*. T. 7: *Szkice o twórczości Jana Lechonia*. Red. I. Opacki. Katowice 1991.

Herostrates

A. Zieniewicz: *Ojczyzna wolna... a poeta nadal w płaszczu Konrada*. „*Poezja*” 1978, nr 11–12.

Kniaźnin i żołnierz

G. Ostasz: *Nad wierszem Jana Lechonia „Kniaźnin i żołnierz”*. W: Idem: „*Przećwiłko smokom, jadom, kulom...*” *O poezji polskiej 1939–1945*. Rzeszów 1998.

Kolęda

R. Cudak: *Dziwna kolęda. Wokół „Kolędy” Jana Lechonia*. W: *Skamander*. T. 8: *Szkice i interpretacje*. Red. I. Opacki. Katowice 1991.

Legenda

J. Bojanowski: *Jan Lechoń: „Legenda”*. „*Polonistyka*” 1982, nr 5.

Malczewski

M. Pytasz: *Między przytoczeniem a uniwersalizacją. „Malczewski” Jana Lechonia*. W: „*Prace Historycznoliterackie*”. T. 14: *Z poezji XX wieku. Szkice i interpretacje*. Red. I. Opacki. Katowice 1979.

Mochnicki

W. Smaszcz: *Koncert Mochnickiego*. „*Poezja*” 1981, nr 4.

Nie-boska komedia

M. Szargot: *Romans i ruiny. O „Nie-boskiej komedii” Jana Lechonia*. W: *Skamander*. T. 10: *Studia i szkice*. Red. I. Opacki, J. Piotrowiak. Katowice 1995.

Norwid

Z. Szmydtowa: *Norwid, Lechoń i tradycja kopernikańska*. „*Poezja*” 1973, nr 6.

Ojców

P. Wilczek: *Ojców w życiu i twórczości Jana Lechonia* (Leszka Serafinowicza). „Prądnik” 1995, nr 10.

Pan Twardowski

A. Mackiewicz: *O „Panu Twardowskim” Jana Lechonia*. W: *Wśród starych i nowych lektur szkolnych. Zbiór analiz i interpretacji*. Red. P. Żbikowski. Rzeszów 1994.

Panu Józefowi Relidzyńskiemu

G. Bytnar: *Nieznany wiersz Jana Lechonia*. „Tygodnik Powszechny” 1984, nr 49.

Pieśń o Mackensenie

A. Kowalczykowa: *Przypomnienie o Lechoni*. „Kultura” 1978, nr 34.

Pieśń o Stefanie Starzyńskim

A. Opacka: *Lechoniowa pieśń o Starzyńskim*. W: *Literatura i historia. Interpretacje*. Red. T. Bujnicki, I. Opacki. Warszawa–Kraków–Katowice 1982. – W. Smaszcz: *Jana Lechonia „Pieśń o Stefanie Starzyńskim”*. „Polonistyka” 1982, nr 5.

Piłsudski

S. Mackiewicz: *Egzegeza „Piłsudskiego” Lechonia*. „Kultura” [Paryż] 1963, nr 7–8. – J. A. Kosiński: *Wokół „Piłsudskiego” w „Karmazynowym poemacie”*. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3. – Idem: *Dwie drogocenne klamry albo plotka o „Piłsudskim” Jana Lechonia*. „Twórczość” 1983, nr 8. – I. Opacki: *Spór o realia „Piłsudskiego” Jana Lechonia*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3. – J. A. Kosiński: *Kiedy Lechoń napisał „Piłsudskiego”?* „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3. – J. Paszek: *O „Piłsudskim” Lechonia inaczej*. W: *Skamander*. T. 8: *Szkice i interpretacje*. Red. I. Opacki. Katowice 1991.

Przypowieść

T. Witkowski: *Czytane w szkole*. „Literatura” 1972, nr 43. – G. Ostasz: *„Przypowieść” Jana Lechonia*. W: Idem: *Przeciwko smokom, jadom, ulom...” O poezji polskiej 1939–1945*. Rzeszów 1998.

Sarabanda dla Wandy Landowskiej

A. Czerniawski: *Sarabanda Lechonia*. W: Idem: *Liryka i druk. Szkice i eseje*. Londyn 1972.

Skowronek

A. Szawerna-Dyrszka: *Symbole polskości w wierszu Jana Lechonia „Skowronek”*. W: *Skamander*. T. 8: *Szkice i interpretacje*. Red. I. Opacki. Katowice 1991.

Spotkanie

J. Kisielowa: *Od marzenia do prawdy najgłębszej. O wierszu Jana Lechonia „Spotkanie”*. W: ...*przez oko ...przez okno*. Red. M. Tramer, W. Bojda, A. Bąk. Katowice 1998.

[Stargany męką straszną zapasów nierównych...]

A. Węgrzyniakowa: *Interpretacje (13)*. „Poglądy” 1977, nr 15.

Śmierć Mickiewicza

I. Opacki: *Dwa układy jednego wiersza. „Ruch Literacki” 1976, nr 2 [przedruki – Potrójny wiersz. O „Śmierci Mickiewicza” Jana Lechonia*. W: Idem: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979; Idem: *Król Duch, Herostrates i codzienność. Szkice*. Katowice 1997].

Toast

J. Kisielowa: *Toast, przewrotność i śmierć („Toast” J. Lechonia)*. W: *Poezja polska. Interpretacje*. Red. K. Heska-Kwaśniewicz, B. Zeler. Katowice 2000.

Vides ut alta stet...

M. Pytasz: *„Vides ut alta stet...” Jana Lechonia*. W: *Skamander*. T. 7: *Szkice o twórczości Jana Lechonia*. Red. I. Opacki. Katowice 1991.

Indeks osób*

- Antoni, święty 207, 214
Arystoteles 93, 116, 146, 213
Asnyk Adam 35, 38, 43, 95
- Bach Johann Sebastian 193, 204, 207
Baculewski Jan 36, 39
Balbierz Jan 146
Balcerzan Edward 12, 42, 44, 54, 61
Baliński Stanisław 204, 209
Bałus Wojciech 145–146, 157–158,
160, 167, 170, 207
Baran Bogdan 146
Barańczak Stanisław 34
Barthes Roland 10
Bataille Georges 133, 134
Baudelaire Charles, 165–166, 178
Bem Józef 58
Benjamin Walter 154
Bergson Henri 42
Bieńczyk Marek 145, 149–150, 152,
154, 168, 178–179, 199–200
Birnbau Daniel 146, 160
Blaut Sławomir 63, 135
Borycki Andrzej 57
Breiter Emil 105
Brodzka Alina 143
Brückner Aleksander 105
Brydzińska Maria 123
Brzoza-Brzezina Ottokar 59
- Brzozowski Stanisław Korab 24
Burton Robert 146
- Capra Fritjof 122
Cassirer Ernst 131, 135, 137
Chelmoński Józef 207–209
Cichowicz Stanisław 136
Conrad Joseph 174
Curie-Skłodowska Maria 38
Czapski Józef 108, 143
Czarski Wacław 17
Czermański Zdzisław 169
Czerwiński Michał 132
- Dante Alighieri 123–127, 129, 131–
132, 134, 136, 138–139
De Chirico Giorgio 146
Demokryt 157, 168
Dionizjusz z Halikarnasu 183
Dmowski Roman 96
Dostojewski Fiodor Nikołajewicz
138–139
Dürer Albrecht 146
- Eliade Mircea 132
- Feldman Wilhelm 42
Filipkowska Hanna 39
Flaubert Gustave 129

* Indeks osób nie obejmuje Dokumentacji bibliograficznej.

- Földényi László 146
Freud Sigmund 123, 130, 148, 167, 207
- G**
Gaszyński Konstanty 72, 128
Głowiński Michał 134–135
Goliński Zbigniew 172
Gostyńska Dorota 175
Goszczyński Seweryn 72
Grisoni Dominique A. 146
Grof Stanislav 122
Gumkowski Marek 145
- H**
Heidegger Martin 146
Herostrates 48, 66–73, 75–76, 82, 86, 91–100, 102–103, 112, 142, 171
Hesse Herman 138
Hilsbecher Walter 63, 135
Hipokrates 146, 157
Hofer Johannes z Bazylei 186
Horacy (właśc. Quintus Horatius Flaccus) 201
Horzyca Wilam 62, 88–89, 104–105, 110
Hummel Johann Nepomuk 81
Hutnikiewicz Artur 89, 111–112, 115, 142
- I**
Isaacs Susan 130
Iwaszkiewicz Jarosław 138, 157, 168
- J**
Jan Kazimierz, król Polski 28, 65
Janion Maria 41, 69, 70, 72, 74, 124–130, 134, 171
Janta Aleksander 165
Jarosiński Zbigniew 172
Jastrun Mieczysław 178
Joyce James 138
- K**
Kalinowska Maria 91
Kant Immanuel 209
Kasprowicz Jan 19, 21
Kaszyński Stefan 105
Kądziera Jerzy 89
Kądziera Paweł 119
- K**
Kempnerówna S. 123
Kępiński Antoni 168
Kierkegaard Søren 146, 157, 160–163, 167–169, 186
Kiliński Jan 73–76, 99–100
Kiślak Elżbieta 145
Kleiner Juliusz 75
Kloch Zbigniew 47, 57
Klotz Volker 132
Kłoczowski Jan Maria 146
Kłosiński Krzysztof 35, 66
Kniaźnin Franciszek Dionizy 9, 173–175, 177–180, 185–186
Kocowska Barbara 148, 167
Kopernik Mikołaj 112, 142
Korab-Brzozowski Stanisław zob. Brzozowski Stanisław Korab
Kosiński Józef Adam 14, 16–17, 30, 38, 49, 57, 170
Kościuszko Tadeusz 49–50, 173–174
Kott Jan 66
Kowalczyk Alina 61
Kraśński Zygmunt 127–128
Kristeva Julia 145–146
Kryszak Janusz 57, 98
Kucharzewski Jan 96
Kulczycka-Saloni Janina 36
Kuźniar Jan 75
Kwiatkowski Jerzy 28, 89, 106, 112, 115, 117–119, 136, 142, 144, 170–171
- L**
Lam Stanisław 105, 137
Lechoń Jan (właśc. Leszek Serafinowicz), *passim*
Lichański Stefan 63–64, 96
Ligęza Wojciech 32, 206
Loth Roman 16, 18, 81–82
- Ł**
Łukasiewicz Jacek 12, 55
Łuszo Wanda zob. Nowakowska Wanda
Łuszo-Nowakowska Wanda zob. Nowakowska Wanda

- Maciejewska Irena 25, 44
Makowski Stanisław 74
Malczewski Antoni 145, 150
Malczewski Jacek 15, 76–78, 83, 87,
98, 172
Malczewski Rafał 15
Mann Tomasz 138
Marcinów Zdzisław 105, 166
Markiewicz Henryk 36, 41
Mayenowa Maria Renata 41
Michałowska Teresa 172
Mickiewicz Adam 16, 17, 48, 54, 61,
106, 119, 189
Mikołaj I, car Rosji 50
Mikołaj II, car Rosji 50
Milton John 146
Mocarska-Tycowa Zofia 35
Mochacki Maurycy 49, 53, 54, 80–84,
98, 172
Mochacki Kamil 81
Mohort Julian zob. Ochorowicz Julian
Moniuszko Stanisław 188, 190, 204, 209
- Napoleon I Bonaparte 49, 50
Nawarecki Aleksander 168
Niewęłowska Aniela 30
Niewęłowski Jan 30
Norwid Cyprian Kamil 132
Nowakowska Wanda 16, 19, 49
Nowakowski Tadeusz 166
Nycz Ryszard 101
- Ochab Maria 134
Ochorowicz Julian 39–40
Olsson Anders 146, 160
Opacka Anna 54
Opacki Ireneusz 9, 12, 15, 45–47, 49–
50, 54–59, 63–64, 67, 69, 71, 76, 81,
85, 105, 118, 166, 171–172, 175,
189, 201
Orleans Charles d' 146
Ortega y Gasset Jose 36
Ossowski Stanisław 69
- Ostasz Gustaw, 75–76, 83, 85–86, 102,
173, 175, 185
Otto Rudolf 71
- Paderewska Helena 96
Paderewski Ignacy Jan 96
Parnicki Teodor 70, 119, 137, 140
Pascal Blaise 137
Paszek Jerzy 118
Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 117
Perzyński Włodzimierz 31–32
Petrarca Francesco 146
Piłsudski Józef 16, 54, 56, 75–76, 84,
87–88, 90, 102–103, 118, 172
Platon 200, 204, 212
Płoszewski Leon 64
Podbielski Henryk 116
Podławska Dorota 164
Podoska Teresa 64
Podraza-Kwiatkowska Maria 23, 26–
28, 32, 36, 42, 44, 47, 50, 83
Poniatowski Józef, książę 49, 50
Poniatowski Stanisław August, król
Polski 74
Pospiszył Kazimierz 148, 167
Potocki Jan 65, 193
Proust Marcel 113, 118
Przerwa-Tetmajer Kazimierz zob.
Tetmajer Kazimierz Przerwa
Przyboś Julian 119, 137, 149
Przybylski Ryszard 91
Przychodniak Zbigniew 61
Pyszny Joanna 166
Pytasz Marek 201
- Rimbaud Arthur 14
Robespierre Maximilien François 75, 84
Rosa Salvator 146, 157
Rosiek Stanisław 134
Rousseau Jean Jacques 126
Rubinstein Artur 30
Rymkiewicz Jarosław Marek 32, 143
Rysiewicz Adam 111, 113, 116

- Sakowski Juliusz 165
Sartre Jean-Paul 146
Sawicka Jadwiga 20
Schildenfeld-Schüller Leon zob.
 Schiller Leon
Schiller Leon 66
Schopenhauer Artur 111, 144
Schwob Marceli 66
Serafinowicz Dionizy Władysław 15, 39
Serafinowicz Leszek zob. Lechoń Jan
Serafinowicz Maria z Niewęglowskich
 30, 31, 38
Serafinowicz Zygmunt 14, 30, 170
Skriabin Aleksandr Nikolajewiç 76
Sławińska Irena 132
Słonimski Antoni 61, 69
Słowacka Salomea 54, 56, 84–88
Słowacki Juliusz 15, 30–31, 64, 68, 70,
 73–76, 86, 95, 98, 101–102, 158
Sobolewska Anna 127–128, 130, 138–
 139
Sofokles 194, 195, 197, 200, 212
Sorel Georges 42
Staff Leopold 19, 21, 24–26, 32, 37,
 45, 48
Staniewska Anna 131
Stańczyk 77
Starobinski Jean 209
Stradecki Janusz 71
Suchodolski Bohdan 131
Sudolski Zbigniew 128
Suworow Mikołaj 50
Syrokomla Władysław 187–188, 190
Szymutko Stefan 32, 50, 206, 208
- Świętochowski Aleksander 39
- Tarnogórska Maria 55
Tatara Marian 67–68, 70, 73, 75, 85
Tatarkiewicz Anna 132
Terlecki Tymon 98, 214
Tetmajer Kazimierz Przerwa 19, 21, 46
Tischner Józef 129, 131, 158, 161,
 177–179, 190
- Toeplitz Karol 161
Trembecki Stanisław 66
Trojanowiczowa Zofia 61
Turasiewicz Romuald 183
Tuwim Julian 20, 89
- Walas Teresa 41
Wantuch Wiesława 54, 56
Watteau Jean Antoine 138
Weintraub Wiktor 142–143, 158, 169
Węgrzyniakowa Anna 204
Wierzyński Kazimierz 89, 141–142,
 170–171
Wilber Ken 122
Wilczyńska Grażyna 164
Winniczuk Lidia 66
Wittlin Józef 167, 169
Woronicz Jan Paweł 72
Woydytło Ewa 122
Woźniakowski Henryk 136
Wójcik Włodzimierz 12
Wyczańska Irena 89
Wyka Anna 122
Wyka Kazimierz 32, 37, 41, 83, 172
Wyskiel Wojciech 32, 166, 172, 194–
 195, 197–198, 206
Wysłouch Seweryna 54
Wyspiański Stanisław 45, 61, 64, 73–74,
 77–79, 83, 87, 172, 177
- Zacharska Jadwiga 108–109
Zaleski Marek 9, 187, 190, 202, 208–
 209
Zaniewicki W. 123
Zaworska Helena 143
Zbyrowski Zbigniew 55
Zgorzelski Czesław 115, 141–142, 144
Zieniewicz Andrzej 91–93
Ziomek Jerzy 33, 93–95, 97, 99–101,
 106, 154–155, 180–184, 213
- Żabicki Zbigniew 36
Żeromski Stefan 38
Żółkiewski Stefan 143

Joanna Kisielowa

Rhetoric and Melancholy On Jan Lechoń's Poetry

S u m m a r y

The book offer a reading of the whole lyrical output of Jan Lechoń, from his youth to the last emigration poems. The assumed model of reading looks at Lechoń's poems from two opposite perspectives one of which investigates the formalized, conventional, extra-individual order while the other traces the record of the individual experience, creation of an individual imagination. The linkage of the two orders, their inseparable relationship, the tensions between them have been found to be the characteristic feature of the author of *The Crimson Poem* (*Karmazynowy poemat*).

Lechoń's lyrical poetry has, as it were, both a dark and a bright sides. Seen from the perspective of light, it reveals rhetorical property. The poems are precisely cut according to the classical principle, they follow the ideas of *consensus* and the full communication with the reader, the authority of literature and the norm of adequacy dominate in them. The dark side is revealed through pessimistic moods, the notation of the search for individual identity of the poet, the drama of fears and obsession hidden behind literary accessories, dispersion of consciousness in the melancholic experience of the world.

Lechoń's juvenilia clearly posit themselves in the context of three literary traditions: Modernist, Positivist, and Romantic – it is the patriotic poems from the so called "mid-epoch" that address us to the latter. The drifting towards tradition in the case of the early poems is not surprising, and it gains even more significance from the perspective of his mature poetry. Mature Lechoń will remain faithful to tradition, and he will give his preference the use of literary and cultural signs over the individual creative search. The characteristic trait of this poetry, one already announcing itself already in the juvenilia, is the coding of personal experiences under the mask of convention.

In *The Crimson Poem* rhetoric and madness, underlined in the title of the chapter, the bright and the dark sides of the volume delineate the space of Lechoń's struggle with broadly understood tradition. The bright side signifies the tendency to master the heritage of the past and its language. This is an undertaking of agonistic actions, a rhetorical attempt at reaching for the power over the word and a display of creative possibilities. The other side, constantly accompanying the bright one, is the sphere of seduction, of a possessed mind, of subjection to the rules and the charm of old poetry, of fascination with the charm of the old world. The subject, in its struggle with tradition, conquers it and is conquered by it.

In the volume *Silver and Black* (*Srebrne i czarne*) the bundle of rhetoricity and existential threads becomes particularly sharp. The creation of the subject of the enouncement, intratextual communicative situations, reserved emotions dressed in the cultural, readerly robes, or finally the unusual sensitivity to the presence and the expectations of the reader invite one to a rhetorical reading. Simultaneously, in the book of such a great thematic and stylistic uniformity, we find an intriguing record of the existential experiences, significantly differing from each other. Set within the same silver-black night scenery the poems *Encounter* (*Spotkanie*) and *A Toast* (*Toast*) demarcate semantic antipodes of Lechoń's volume. *Encounter* is hovering over the land, a "moonlike transgression", lightness of a dream; *Toast* – a heavy poem about imprisonment within the earthly lot and about the consent to its inevitability. *Encounter* tells the story of arriving at the veiled secret of being, *Toast* communicates the bitter wisdom of the world without mystery.

In *Silver and Black* a melancholy project of perception and presentation of the world is clearly voiced and it constitutes crucial lightening for the whole poetic work of Lechoń. The world-view foundation of his poetry is demarcated by two great themes: the experience of Polishness and the experience of melancholy. In the emigration poetry the national and the melancholy key meet in – central for both – the experience of loss.

The emigration poems are thus a record of the struggle of rhetoric and melancholy. Experiences and emotions are ordered according to two plans in this poetry. The melancholy plane registers the dispersion of the world, its destruction, lack; it traces the allegories of death within reality. The second plane, which is here called rhetorical, is an appellation to the rules of beautiful speech, authority of literature and the universal sense, to the order of culture. On this plane attempts are undertaken towards the possibilities of bringing back to the world – dispersed as it is in the historical and melancholy experience – the appearances of wholeness and sense.

Jan Lechoń's lyrical poetry has its bright and dark sides. This book is about the meeting of those two, seemingly incompatible with each other, orders.

Joanna Kisielowa

Rhétorique et mélancolie De la poésie de Jan Lechoń

Résumé

La proposition de lecture présentée dans le livre concerne l'ensemble de l'oeuvre lyrique de Jan Lechoń à partir des recueils de jeunesse jusqu'aux derniers poèmes écrits en exil. Il importe, pour le modèle de lecture adopté, d'envisager les poèmes de Lechoń de deux perspectives opposées dont la première étudie l'ordre formalisé, conventionnel et supra-individuel, alors que la seconde suit l'inscription dans l'oeuvre de l'expérience personnelle, la création de la conscience individuelle. La fusion de ces deux ordres, leur union indissoluble, et finalement les tensions qui existent entre eux, sont considérées comme un trait caractéristique de l'auteur de *Karmazynowy poemat*.

Cette poésie lyrique a pour ainsi dire son côté lumineux et son côté noir. Vue du côté lumineux, elle révèle des propriétés rhétoriques. Les poèmes sont taillés avec précision selon des règles classiques, ils obéissent aux principes du *consensus* et à celui de la clarté sémantique, ils défendent l'autorité de la littérature et la norme de la bienséance. Le côté sombre, c'est l'ambiance pessimiste, le témoignage des recherches individuelles de l'identité du poète, le drame d'angoisse et d'obsessions caché derrière les accessoires littéraires, la dispersion de la conscience dans l'expérience mélancolique du monde.

Les poèmes juvéniles de Lechoń se situent clairement dans le contexte de trois traditions littéraires: moderniste, positiviste et romantique (c'est la lyrique patriotique de la période appelée l'entre-deux-époques qui renvoie à celle-ci). La tendance à préserver la tradition n'étonne pas en ce qui concerne les premiers poèmes, mais elle prend une signification nouvelle dans la perspective de l'oeuvre mûre du poète. Lechoń, même lorsqu'il est déjà un poète chevronné, demeure fidèle à la tradition et aux recherches individuelles sur la création. Il préfère le jeu des signes littéraires et culturelles. Un des traits caractéristiques de cette poésie, qu'annoncent déjà les poèmes de jeunesse, consiste à cacher l'expérience personnelle sous le masque de la convention.

Dans *Karmazynowy poemat*, la rhétorique et la possession, soulignées dans le titre du chapitre, l'aspect lumineux et l'aspect sombre de ce recueil délimitent l'espace du combat de Lechoń avec la tradition entendue au sens large. Le côté lumineux y désigne la tendance à maîtriser l'héritage du passé et le langage des époques passées. C'est en fait une activité agonistique, c'est-à-dire combative, la volonté de maîtriser la parole par l'intermédiaire de la rhétorique, la démonstration des possibilités créatrices. Le second côté, qui accompagne incessamment l'autre, est le domaine de la séduction,

il vise à charmer la conscience, à la subordonner aux règles et à l'attrait de l'ancienne poésie, à reconnaître la beauté du monde ancien. Dans sa lutte avec la tradition, le « moi » joue en même temps le rôle du conquérant et celui du conquis.

Dans le recueil *Srebrne i czarne*, l'interpénétration de la rhétoricité et de la trame existentielle est particulièrement visible. C'est l'auto-crédation du sujet de l'énoncé, les émotions contenues, déguisées en références culturelles et littéraires, et finalement une extraordinaire attention que le poète prête à la présence et à l'attente du lecteur, inscrite dans ces poèmes qui exhortent à une lecture rhétorique. Parallèlement, dans ce livre si homogène sur le plan thématique et stylistique, nous retrouverons un témoignage frappant des expériences existentielles les plus variées. Plongés dans une même ambiance où dominent les couleurs argentine et noire, les poèmes *Spotkanie* et *Toast* désignent les antipodes sémantiques du recueil. *Spotkanie* traite du détachement de la terre, de la « transgression lunaire », de la légèreté du rêve ; *Toast* est un poème très grave sur la condition humaine et sur l'acceptation de son inéluctabilité. *Spotkanie* parle du chemin qui mène au mystère voilé de l'être, alors que *Toast* communique l'amère sagesse d'un monde sans mystère.

Dans *Srebrne i czarne* se révèle très visiblement le projet mélancolique de percevoir, d'éprouver et de représenter le monde, qui constitue l'éclairage important de toute la poésie de Lechoń. La vision du monde qui fonde cette poésie est véhiculée par deux grands thèmes : l'expérience de la polonité et celle, de la mélancolie. Dans les poèmes d'exil, la clé nationale et la clé mélancolique fusionnent dans l'expérience de la perte qui est centrale pour les deux.

Les poèmes d'exil sont donc le témoignage de la lutte entre la rhétorique et la mélancolie. Dans cette poésie les expériences, les épreuves et les émotions sont ordonnées selon deux plans. Le projet mélancolique enregistre la dispersion du monde, sa destruction, le manque, traque dans le réel des allégories de la mort. Le second plan, appelé rhétorique, est le recours aux règles de bien parler, à l'autorité de la littérature et au sens omnitemporel, à l'ordre de la culture. Sur ce plan, le poète tente de réattribuer à un monde, dispersé à cause de l'expérience historique et mélancolique, une apparence de totalité et de sens.

La poésie lyrique de Lechoń a son côté lumineux et son côté sombre. C'est de la rencontre de ces deux ordres apparemment incompatibles que parle ce livre.

Joanna Kisielowa

**Retoryka i melancholia
O poezji Jana Lechonia**

Wykaz ważniejszych błędów dostrzeżonych w druku

Strona	Wiersz		Jest	Powinno być
	od góry	od dołu		
35	3		<i>comunicatio</i>	<i>communicatio</i>
40		4	Szczególne faworyzowanie	Szczególne faworyzowane
51		8	silne <i>superego</i>	silnym <i>superego</i>

Do korzystania
w czytelni

PN 1943

nr inw.: BG - 300832



BG 300832

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-1043-2